

LE *JEU DE LA FEUILLÉE* D'ADAM DE LA HALLE (XIIIÈME S.)
ET *FIN DE PARTIE* DE SAMUEL BECKETT (XXÈME S.)
À L'AUNE D'UNE NOUVELLE MÉTHODE DU VOIR

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Anne B. Darmstätter

Angenommen im Frühjahrssemester 2014
auf Antrag der Promotionskommission:
Prof. em Luciano Rossi
Titularprof. Christina Vogel

Zürich, 2016

Abstracts

Rund 700 Jahre trennen die beiden Theaterschaffenden, den französischen Adam de la Halle (13. Jh.) und den irischen Samuel Beckett (20. Jh.). Zwei ihrer Theaterstücke bilden den Schwerpunkt dieser Arbeit; *Le Jeu de la Feuillée*, geschrieben auf Altfranzösisch/Pikardisch, datiert auf 1276, als erstes weltliches Werk des französischen Theaters, sowie das 1957 erstaufgeführte *Fin de partie*. Trotz des enormen zeitlichen Abstandes und der Verschiedenheit der Sprachen – so wird am Anfang dieser Arbeit behauptet – sollen beide schwer interpretierbaren Werke über wesentliche Gemeinsamkeiten verfügen. Diese vorerst als intuitiv empfundene Verwandtschaft wird mit Hilfe einer neuen Interpretationsmethode nachgewiesen und näher umschrieben. Im Rahmen dieser Methode wird der vom Autor erstellte Text (« Initialtext ») in einen neuen, virtuellen und einfach interpretierbaren Text konvertiert. Massgebend für die Konvertierung sollen die zahlreichen richtungsweisenden Hinweise im Initialtext sein. Verschiedene Anwender dieser Methode dürften verschiedene Hinweise als richtungsweisend empfinden und folglich zu verschiedenen virtuellen Texten und somit zu verschiedenen subjektiven Lesarten kommen. Die in dieser Arbeit enthaltene Lesart führt zu folgenden Ergebnissen : In beiden Werken wird eine metapoetische Reflexion über die Bedingungen literarischen Schaffens sichtbar, welche von zwei Faktoren wesentlich beeinflusst wird: vom Habitus und von der Zeit.

700 hundred years separate the two playwrights, the French Adam de la Halle (13th century) and the Irish Samuel Beckett (20th century). Two of these authors' plays (written in Old French/Picard and French respectively) form the main focus of this work: *Le Jeu de la Feuillée* (1276) and *Fin de partie* (1957). In spite of the huge temporal distance as well as the language differences, this work will proceed from the assertion that these two difficult plays have many aspects in common. This community between the two works starts out as an intuitive feeling but is subsequently proved with the help of a new method of interpretation. This method facilitates the conversion of the text provided by the author, (« source text »), into a virtual text. The new text is substantially easier to interpret. Important for the conversion are the substantial number of comments in the original text. Different readers will place emphasis on different comments. They will create different virtual texts. The (subjective) interpretation of the virtual text in this work leads to the following results : in both plays, the authors reflect on the difficulties of creating plays for the theatre. Two essential factors influence these reflections : time and routine behaviour.

Anne B. Darmstätter

LE *JEU DE LA FEUILLÉE* D'ADAM DE LA HALLE (XIIIÈME S.)
ET *FIN DE PARTIE* DE SAMUEL BECKETT (XXÈME S.)
À L'AUNE D'UNE NOUVELLE MÉTHODE DU VOIR

Remerciements

Au moment de terminer la rédaction de cet ouvrage, j'aimerais remercier chaleureusement Luciano Rossi, mon directeur de thèse, et Christina Vogel, membre du jury, pour leur ouverture d'esprit, ainsi que l'Université de Zurich et Georg Bossong pour l'octroi d'une bourse.

Ma profonde reconnaissance va aussi à mes amis Anne-Marie Jacquemet-Oroquieta et Christian Treffort, qui m'ont patiemment écoutée, encouragée, et qui ont lu en partie ou dans son ensemble le manuscrit ; à mes collègues Roger W. Müller Farguell pour son précieux soutien technique, et Paul Kelly pour sa relecture du résumé en anglais.

Je tiens également à exprimer mon immense gratitude à mon époux Károly Istvan Darmstätter, qui m'a accompagnée au fil de sa gestation. Sans sa confiance indéfectible, ce livre n'aurait peut-être jamais abouti.

À Károly pour le temps dérobé

Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis
Horace¹

1 Né sous l'influence maligne de tous les Vertumnes réunis, Horace, *Satires*, p. 200–212.

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE : DE LA MÉTHODE

I. DEUX ALCHEMISTES DU THÉÂTRE :	
ADAM DE LA HALLE, SAMUEL BECKETT	17
Adam de la Halle : le Bossu	17
Samuel Beckett : l'Innommable	21
Troublantes similitudes	23
II. RÉFLEXION MÉTHODOLOGIQUE :	
COMPOSITION ET LANGAGE	31
Monotonie ou polyphonie : fondements esthétiques	31
Alternatives : logocentrisme, monosémie et polysémie	38
Transpositions : de nouveaux artifices	41
Arcimboldo : tableaux	44
1) Identification picturale : intuition	44
2) Identification picturale : construction et transposition	49
Analyse picturale versus analyse textuelle	56

DEUXIÈME PARTIE : DE L'INTERPRÉTATION

I. LE JEU DE LA FEUILLÉE : RÈGNE DE L'OPACITÉ	65
Texte initial : ingénieux minimalisme	65
1) Titre : thèses	65
2) Tableaux	66
3) Ordre versus chaos	69
Ancrage et généralisation d'une nouvelle formation de sens : être humain et littérature	71
Homomorphisation : Tempus vivit	78
1) Passé : les ombres	78
2) Présent : la nuit	89
3) Avenir : la clarté	103

II. FIN DE PARTIE : HUIS CLOS TOTAL	123
Texte initial : Godot n'est pas venu	123
1) Titre : thèses	123
2) Synopsis	123
3) Ordres absurdes	124
Ancrage et généralisation d'une nouvelle formation de sens : personnalité, conscience et littérature	125
Homomorphisation : <i>tempus edax rerum</i>	129
1) « Quelque chose suit son cours »	129
2) Nell et Nagg : « Si vieillesse savait ! »	131
3) Clov : « Quel penseur ! »	139
4) Hamm : « les vieilles questions, les vieilles réponses »	151
5) « C'est ce que nous appelons gagner la sortie » : qui s'en va ?	168

TROISIÈME PARTIE : DE LA COMPARAISON

I. LES TEMPS MODERNES ET L'HABITUS : QUINTESSANCE	177
Méthode couronnée de succès	177
Habitus et Hexis	189
Le temps : un mystère	196
Littérature, langue, habitus, temps et conscience	207

RÉPERTOIRES

I. RÉPERTOIRE CONCEPTUEL : <i>LE JEU DE LA FEUILLÉE</i>	215
Considérations sur le monde : un sentiment d'immensité	215
Corps, esprit et perception	229
Structure du corps physique	244
Action physique, activité intellectuelle et repos	254
Anomalies du corps et de l'esprit	267
Relations humaines et grossesse	271
Nature et culture	288
Territoires et institutions	292
Artéfacts	297
Couleurs	313
Nourriture	317
Monde animal et végétal	320
Certaines plantes	328
Certains animaux	340
Territoires d'ici bas	354
Territoires de l'au-delà	361

Personnages masculins	363
Personnages féminins	415
II. RÉPERTOIRE CONCEPTUEL : <i>FIN DE PARTIE</i>	431
Être humain au cœur de l'univers	431
Organes humains et leurs fonctions	435
Relations humaines	441
Nature	444
Topographie de la terre	445
Artéfacts	448
Nourriture	467
Animal	470
Plante	474
Couleurs (lumière, obscurité, jour, nuit)	475
Personnages évoqués	476
 BIBLIOGRAPHIE	 483
Choix de textes d'Adam de la Halle	483
Choix d'études critiques sur le <i>Jeu de la Feuillée</i>	
d'Adam de la Halle	483
Choix de textes de Samuel Beckett	491
Choix d'études critiques sur <i>Fin de Partie</i> de Samuel Beckett	492
Autres	495
 INDEX	 511

PREMIÈRE PARTIE : de la méthode

I. DEUX ALCHEMISTES DU THÉÂTRE : ADAM DE LA HALLE, SAMUEL BECKETT

L'histoire est vraiment le royaume de l'inexact

Paul Ricoeur²

La situation de départ est saisissante, troublante, dérangement. Nous avons d'un côté, un poète et homme de théâtre, connu des seuls médiévistes, Adam de la Halle (né vers 1237), et de l'autre côté, Samuel Beckett (né en 1906), poète, romancier, homme de théâtre, lauréat du prix Nobel. Le premier a certes des admirateurs, mais ceux-ci sont peu nombreux ; le second, en revanche, n'en manque pas.

Tous deux vécurent longtemps en France. Dans aucun autre pays européen à ces époques-là, le lien, issu d'une longue tradition, unissant littérature, philosophie, science et art ne semble avoir été aussi étroit. Tous deux écrivirent dans la même langue, à peu de chose près, 700 ans les séparant – une longue durée, certes, même pour la langue. Adam de la Halle, auteur des premières pièces de théâtre entièrement profanes, transforma l'essence même du théâtre ; Samuel Beckett, en son temps, le renouvela et le maintint pour ainsi dire en vie. Beckett, un Irlandais, émigra en France ; Adam de la Halle, un Arrageois, émigra en Italie à la cour du Roi d'Anjou. L'un est immigrant, l'autre émigrant. A l'insatisfaction, trait constant de l'état d'exilé, s'ajoute une attitude critique face aux données politiques, culturelles et religieuses du lieu et du moment. Beaucoup ne s'en préoccuperaient guère, pour peu qu'ils vécusent bien. Rien de tel chez nos deux litterati.

Une œuvre, c'est à la fois l'expérience vécue de son auteur et l'écart qui l'en sépare, affirme Jean Starobinski³. Les époques de nos auteurs, fortement marquées par les changements socio-économiques et le progrès technique et scientifique, offrirent un champ d'expériences multiples. Si celles-ci ne leur suffirent pas, ils furent prêts à y mettre du leur. Penchons-nous brièvement sur les sources d'expériences possibles des deux époques respectives.

ADAM DE LA HALLE : LE BOSSU

Le néo-platonisme augustinien, doctrine dominante du haut Moyen Âge, fut concurrencé par l'aristotélisme au début du XIII^e siècle. En 1255, la Faculté des Arts de Paris réintroduisit dans son programme d'études les textes aristotéliens interdits entre 1210 et 1231. Elle put se le per-

2 Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, p. 90–91.

3 Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*.

mettre. En effet, grâce à l'institutionnalisation de l'Université en 1231⁴, les études de philosophie acquirent un statut autonome et échappèrent ainsi à l'autorité de la théologie. La réception des œuvres d'Aristote et la découverte aussi bien de la philosophie que des sciences arabes et juives modifièrent considérablement le paysage culturel de la France au XIII^e siècle. Que l'on se souvienne également de l'idée chère à Boèce de concilier l'inconciliable : la philosophie platonicienne et la philosophie aristotélicienne. La papauté était alors à son apogée ; elle utilisa les Ordres Mendiants intégrés à l'Église pour accroître son pouvoir. Les sixième et septième croisades menées par Louis IX⁵ en Egypte n'apportèrent pas le succès espéré.

Adam de la Halle vécut à Arras. La puissance des villes, dont l'essor se situe au XII^e siècle, ne cessa de s'accroître au XIII^e siècle. Arras, célèbre pour sa production du drap, son commerce et pour son prêt à intérêt, était un centre culturel important ; on y recense quelque 80 poètes sous le règne de Philippe III (1270-1285). Les financiers prenaient une part active à la vie culturelle arrageoise. Une nouvelle couche sociale alors émergente tenta de s'approprier le devant de la scène culturelle, s'érigeant en concurrente de l'aristocratie traditionnelle régnante. On se gardera toutefois d'affirmer ici que seuls les financiers et les princes furent en mesure de reconnaître la portée sociale de la culture et de l'artiste à cette époque.

Adam de la Halle serait issu d'une famille bourgeoise en vue. Henri Guy⁶ fixe sa date de naissance vers 1237 et son mariage aux alentours de 1262 ; la même année, il aurait repris ses études à l'Université de Paris, sans pourtant les mener à terme. Cette accumulation de suppositions est typique du Moyen Âge. Les choses les plus élémentaires ont un caractère hypothétique. Sur sa biographie, peu d'éléments peuvent être acquis avec certitude ; ce que nous savons est en grande partie inféré des écrits littéraires contemporains, voire de sa propre production littéraire. Le danger de prendre des moments d'idéalisation et de liberté poétique pour des instants de réalité est ainsi latent. Il peut en résulter un cercle vicieux. Prenons un exemple concret : le nom. Ce dernier est parlant⁷, point n'est besoin de le rappeler. Ainsi, s'interroger sur sa fonction est une opération quasi spontanée. Adam de la Halle, c'est aussi Adam d'Arras, Adam le *Bestourné*, Adam le Bossu⁸, la liste n'est proba-

4 Le pape garantit l'autonomie corporative à l'Université de Paris en 1231.

5 Cf. Jacques Le Goff, *Saint Louis*.

6 Cf. Henri Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*.

7 Nomina sunt consequentia rerum

8 Normand R. Cartier, *Le Bossu désenchanté. Étude sur le « Jeu de la Feuillée »*. Par ailleurs, « Boce » renverrait également à la lèpre. Difformité, maladie, traits de toute évidence connotés péjorativement.

blement pas exhaustive. La dernière dénomination est des plus intéressantes ; les miniatures des manuscrits nous montrent un érudit aux traits délicats, nullement bossu. Cette difformité se référerait-elle à son œuvre ? Dans son *Roi de Sicile*⁹, nous lisons la remarque suivante :

Mais jou, Adans d'Arras [...] ; Mais moi, Adam d'Arras [...] ;
Et pour chou c'on ne soit de moi en daserie, Et pour qu'on ne se trompe pas sur moi,
On m'apele Bochu, mais je ne le sui mie ! On m'appelle Bossu, mais je ne le suis pas !
(v. 68-70)

Personne n'ignore l'habitude des scolastiques de donner un surnom évocateur à leurs plus célèbres *doctores*, en témoignage de leur estime. Ainsi, Bernard de Clairvaux était appelé *doctor mellifluus* en raison de son éloquence. Les deux surnoms attribués à notre auteur renverraient-ils à une telle pratique de la part de ses confrères ?

Adam de la Halle fut, déjà de son vivant, un trouvère très célèbre dont la poésie, de nos jours, n'a rien perdu de son charme. Qui plus est, il composa lui-même la musique de ses poèmes. C'est de manière tout à fait inopinée qu'il renonce à la création lyrique pour se consacrer au théâtre profane, marquant un tournant décisif dans sa carrière littéraire.

Dès le XII^e siècle, le théâtre religieux se détache de la liturgie ecclésiastique. Le *Jeu d'Adam*¹⁰ est le premier drame en langue vernaculaire (en l'occurrence en anglo-normand). Si le théâtre semi-religieux met avant tout l'accent sur l'aspect didactique et édifiant de l'histoire, il n'omet toutefois pas d'insérer quelques intermèdes « folkloriques » légers. Le théâtre était à cette époque le lieu idéal où la symbolique du corps et celle de l'âme se retrouvaient sans contradiction dans la symbolique langagière. Néanmoins, une nouvelle forme théâtrale ne tarde pas à émerger. Fut-elle plus apte à répondre aux nouvelles exigences ? Le *Courtois d'Arras*¹¹, une pièce de la fin du XIII^e siècle à mi-chemin entre le théâtre religieux et le théâtre profane et comique, peut nous le faire penser. Ainsi le théâtre profane relèverait-il d'une nécessité littéraire. Cependant, la production théâtrale de notre auteur ne semble pas répondre à cette nécessité, elle se rapproche davantage du *Jeu de saint*

9 Adam de la Halle, « C'est du roi de Sezile », In : *Œuvres complètes*, p. 378-379. « Boce » renverrait également à la lèpre. Difformité, maladie, traits de toute évidence connotés péjorativement.

10 *Le Mystère d'Adam (Ordo representationis Ade). Texte complet du ms. De Tours*. Ce jeu, étroitement lié à la liturgie et considéré comme le plus ancien drame religieux, n'a été conservé que dans un seul manuscrit. Sa datation approximative a été fixée aux alentours de 1146-1174.

11 *Le Courtois d'Arras*. Œuvre en picard d'un auteur anonyme, cette pièce de théâtre est une adaptation de la parabole de l'Enfant prodigue. Un article récent traite du rapport de cette pièce avec le *Jeu de la Feuillée*, cf. Jean Dufournet, « *Courtois d'Arras* et le *Jeu de la Feuillée* », p. 45-58.

*Nicolas*¹² de Jehan Bodel, du début du XIII^e siècle. C'est entre 1230 et 1260 que Jean de Meun écrit le *Roman de la Rose*.¹³ Ce roman est peuplé de figures allégoriques (entre autres Nature, Amour, Courtoisie, Jalousie, Faux-Semblant, etc.). Au XV^e siècle, Charles d'Orléans systématise ce procédé allégorico-didactique et y ajoute d'autres figures. La nouveauté réside dans sa tentative d'élaborer un ordre hiérarchique, procédé qui ne manquera pas de séduire les générations suivantes. Est-ce là une des raisons pour lesquelles Adam de la Halle ne se tourne pas vers la forme romanesque ? Une concurrence inégale ? Quoi qu'il en soit, en choisissant le théâtre, il opte pour une nouvelle forme artistique tout aussi propice à l'expérimentation. Un fait est certain : prenant ses distances par rapport aux courants en vogue et délaissant la tradition, il se lance dans une entreprise audacieuse ; à un contenu novateur, il attribue une forme culturelle novatrice, celle du théâtre profane. Le théâtre religieux, imprégné de didactique, normatif jusque dans la formulation de pensées, d'où l'émotion est absente, fut ainsi abandonné. Aux concepts d'illusion et de réalité, de merveilleux et de réalité, d'imaginaire et de symbolique, de langage et de perception, Adam de la Halle confère une nouvelle signification. Il donne ainsi le jour à une nouvelle forme théâtrale, très éloignée du théâtre didactico-religieux habituel. Entièrement adaptée aux exigences du temps, cette forme d'expression artistique inédite devait sensibiliser chaque spectateur afin de le rendre réceptif à une autre conception du monde. Sa première pièce de théâtre, intitulée *Le Jeu de la Feuillée*, datée de 1276 environ, semble refléter la réalité aragoise ; sa deuxième pièce, *Le Jeu de Robin et Marion* datée vers

- 12 Jehan Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas*. Premier miracle dramatique, le *Jeu de saint Nicolas* associe le thème du miracle à celui de la croisade. Un vieux *prudhomme* devient, après la victoire de l'armée païenne, le point de mire de l'histoire. Il est le dernier survivant chrétien. Sa foi inébranlable en saint Nicolas en impose même au roi des infidèles. Mises à l'épreuve, les vertus vantées de saint Nicolas restent cependant sans effet. Le chrétien est condamné à mort. Le saint, imploré sans relâche, finit toutefois par se laisser fléchir. Le roi libère les prisonniers et se fait baptiser avec quatre de ses émirs. Un miracle s'est produit : la lourde défaite militaire à peine essuyée, la foi chrétienne peut déjà triompher de l'exotisme païen.
- 13 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*. Ce poème allégorique, véritable somme encyclopédique, est composé de deux parties, la première (vers 1230), souvent attribuée à Guillaume de Lorris, célèbre la courtoisie ; la seconde (vers 1270-1275), celle de Jean de Meun, glose de manière critique la première. Des travaux plus récents suggèrent que Jean de Meun serait le seul auteur du roman. Luciano Rossi, « Encore sur Jean de Meun : *Johannes de Magduno*, Charles d'Anjou et le *Roman de la Rose* », p. 361-378.

1289¹⁴, nous entraîne dans le monde irréel de la pastourelle. En 1289, Jean Madot¹⁵ rapporta que son oncle Adam le Bossu avait quitté Arras pour des cieux meilleurs, en l'occurrence la cour de Charles d'Anjou, auquel il dédia sa *Chanson de Sicile*. Sa mort serait légèrement antérieure à cette date¹⁶.

SAMUEL BECKETT : L'INNOMMABLE

L'industrialisation et la technique prennent un grand essor à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle. Aux trois dimensions connues, Albert Einstein, le père de la théorie de la relativité, en ajoute une quatrième, le temps. Sigmund Freud, le fondateur de la psychanalyse, opère une véritable révolution dans les sciences humaines. C'est aussi la naissance d'un nouveau moyen d'expression artistique : le septième art. Les expériences de la Première Guerre mondiale et la révolution russe entraînent alors une véritable crise des valeurs traditionnelles.

Lorsque Beckett arrive en France en 1939, la Seconde Guerre mondiale était sur le point d'éclater. Le 14 juin 1940, les troupes allemandes marchent sur Paris. Jusqu'à la fin de l'hiver 1945, et donc jusqu'à son retour à Paris, Beckett gagna sa vie comme ouvrier agricole dans le département du Vaucluse. Issu d'une famille bourgeoise irlandaise aisée, il était fort peu préparé à un tel travail. Les écrivains, tels que Vladimir Nabokov (1899), William Faulkner (1897), Henry Miller (1891), Louis-Ferdinand Céline (1894) appartiennent à la génération de Beckett, ainsi que tous les représentants des Modernes, sans oublier Jean-Paul Sartre (1905). Tous sont actifs dès 1920, après Eliot (1819), Joyce (1882), Kafka (1883) et Proust (1871). Samuel Beckett reçut une excellente formation : écoles privées, Portora Royal School, Trinity College à Dublin, où un poste de lecteur de français ayant été créé pour lui, il en démissionne en 1932. Les années qui suivirent furent très précieuses ; presque sans aucun moyen financier, notre auteur fait la navette pendant sept ans entre Dublin et Londres. En 1939, il quitte l'Irlande et s'installe en France. En 1940, il devient le secrétaire d'un groupe de résistance. Emigré, il garda une attitude critique face au monde environnant. « Le courage est une patrie » disait déjà Malraux. Dès 1945, Beckett écrit surtout en français. Entre-temps, Jean-Paul Sartre publia *L'être*

14 Adam de la Halle, « Chi commenche li gieus de Robin et Marion qu'Adans fist », In : *Œuvres complètes*, p. 206-285.

15 *Le Roman de Troie*, p. 27-31 : « Cis Jehannis Mado sot non, / C'on tenoit a bon compaignon, / D'Arras estoit ; bien fu conus / Ses oncles Adans le Boçus, / qui por revel, pour compaignie, / laissa Arras : ce fu folie, / Car il ert cremus et amés. / quant il morut, ce fut pitié, / car onques plus enginez hom / ne morut, / pour voir le set vu. »

16 Normand R. Cartier, « La mort d'Adam le Bossu », p. 116-124.

et le néant. Cet ouvrage témoigne du renouveau de la philosophie française (renaissance hégélienne et un intérêt manifeste pour la phénoménologie et l'existentialisme allemands). Sartre fait de la philosophie une affaire publique, surtout grâce à son activité littéraire¹⁷ et à son engagement politique. Joyce¹⁸, un ami intime de S. Beckett, mourut le 13 janvier 1941 à Zurich. La tension Sartre-Joyce marqua d'une certaine manière Samuel Beckett. Céline joua, lui aussi, un rôle important pour notre auteur.

« Joyce est le maître inégalé. Seul, incomparable, il occupe un certain plan de la littérature. C'est dans le plan suivant, inférieur, le plan de tous les autres, que Céline est le plus grand. »¹⁹

Tel est du moins, selon Peggy Guggenheim, le jugement de Beckett sur Céline.

La conception beckettienne de la littérature montre qu'il a pris ses distances vis-à-vis de ces écrivains – avec succès, il faut le reconnaître. Car Beckett n'est pas Joyce. Très admiratif devant les « puzzles »²⁰ de son ami, il ne s'en inspire pas. Il n'est pas Sartre non plus. Ni la nau-sée, ni la réflexion subtile sur le rien sont au centre de ses préoccupations. Beckett ne fut d'ailleurs pas très connu à ses débuts à Paris. Il n'est pas Céline non plus, et ne l'imité pas. Sa différence réside avant tout dans sa formation : ayant reçu une éducation protestante très sévère, « almost like a Quaker »²¹, il s'intéresse aussi très tôt à la peinture et à la musique.

Son œuvre est très vaste. Signalons deux de ses pièces de théâtre les plus célèbres : en 1948, Beckett écrit *En attendant Godot* en un mois ; de 1954 à 1965, il travaille à *Fin de partie*, sa pièce préférée²² et sur laquelle notre étude portera. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, c'est le principe de l'illusion qui règne sur scène ; les courants prédominants sont le réalisme et le naturalisme. L'avant-garde (dadaïsme, futurisme, surréalisme) prend le contre-pied en ouvrant la voie à de nouvelles concep-

17 *L'Imagination* (1936), *La Nausée* (1938), *Les Mouches* (première en 1943).

18 Joyce introduit Beckett à l'avant-garde littéraire.

19 Peggy Guggenheim, *Out of this Century : The Informal Memoirs of Peggy Guggenheim*, p. 15.

20 Dénomination qui revient à Joyce pour décrire la succession de différentes scènes.

21 Harold Hobson, « Samuel Beckett – dramatist of the year », p. 153.

22 Dans une lettre à Alan Schneider du 11 janvier 1956, Samuel Beckett écrit au sujet de *Fin de partie* : « quelque chose qui est encore pire [...] plutôt difficile et elliptique, comptant sur la force du texte pour griffer, plus inhumain que *Godot*. » Maurice Harmon (éd.), *No author better served : the correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, p. 141.

tions littéraires. Les surréalistes se considèrent comme les précurseurs d'une nouvelle époque. L'œuvre de Beckett, en revanche, n'appartient à aucun courant, à aucune tradition, tout au plus au « nouveau théâtre ». Tel est le destin d'un exilé se croyant sauvé. Samuel Beckett affirma un jour n'être pas né pour le bonheur. L'anecdote suivante est très révélatrice à ce propos : lors d'un match de cricket, quelqu'un lui ayant fait observer que « the sort of day makes one glad to be alive », Beckett répondit : « Oh, I don't think I would go quite so far as to say that »²³. Le prix Nobel, reçu en 1969, fut une reconnaissance bien tardive pour un émigré au carrefour de plusieurs cultures.

TROUBLANTES SIMILITUDES

La voie de la création théâtrale a connu de nombreux revirements depuis Adam de la Halle, et pourtant au contact du concept théâtral beckettien, on a l'étrange sentiment que, en route vers le théâtre moderne, on se retrouve là où l'on était il y a bien longtemps, c'est-à-dire en présence du concept théâtral d'Adam de la Halle. Maints éléments conceptuels, déjà présents dans le théâtre profane de cet auteur du XIII^e siècle et tenus pour morts depuis, semblent renaître sous nos yeux. Des changements culturels et politiques semblables ainsi que des profils de formation voisins paraissent avoir donné naissance à des œuvres habitées par un même esprit. On ne peut s'empêcher de croire que ces deux productions littéraires reposent sur des fondements épistémologiques et dramaturgiques proches. Changeons donc désormais de perspective d'approche et attachons-nous avant tout à analyser ces réalisations poétiques.

En dépit de l'époque troublée à laquelle ils vivaient, Adam de la Halle et Samuel Beckett ne sont en rien des auteurs préoccupés par les problèmes touchant à l'actualité de leur époque ou qui s'y refléteraient. Ils ne sont pas davantage les représentants des courants à la mode. Cependant, on peut appliquer à l'un comme à l'autre, quoique dans une moindre mesure, la citation suivante de Christa Wolf :

« Der geographische Ort, an dem ein Autor lebt und der zugleich ein geschichtlicher Ort ist, bindet ihn. »²⁴

L'activité littéraire d'Adam de la Halle et de Samuel Beckett est étroitement liée à la culture française du moment et difficilement concevable

23 Morris Dickstein, *A Mirror in the Roadway: Literature and the Real World*, p. 117. Au sujet de la biographie de Samuel Beckett, voir Antony Cronin, *Samuel Beckett. The Last Modernist*. James Knowlson, *Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*.

24 Christa Wolf, *Lesen und Schreiben : Aufsätze und Prosastücke*, p. 215.

hors de celle-ci. Ce sont des cultures du changement. Dans ces périodes de transition – en l'occurrence de transition culturelle – nos deux auteurs se tournent, avec une intensité exceptionnelle, vers le théâtre, lieu par excellence de la représentation radicale de grands changements historico-culturels, conscients qu'aucun autre moyen d'expression ne suscite une expérimentation visuelle et linguistique aussi directe et profonde que le théâtre. De plus, cette forme artistique permet de combiner différents éléments, à savoir la poésie personnelle et les pièces à rire.

A posteriori, on se rend compte que leur concept langagier novateur, leur composition inédite, leur nouvelle technique narrative et leur dramaturgie singulière n'ont pas seulement modifié la nature du théâtre, mais en ont également modifié sensiblement l'orientation. Nous serions désormais arrivés à l'écart dont parle Starobinski. Il faut néanmoins reconnaître que l'anti-lyrique (pour Adam de la Halle) et le dadaïsme (pour Samuel Beckett) ont préparé la voie à ces nouvelles formes littéraires. Les pièces théâtrales de nos auteurs n'affichent cependant pas le même refus catégorique de la tradition, bien que l'on ne puisse nier une opposition claire avec ce qui précède. *Le Jeu de la Feuille* se détache nettement des *miracles* et des *exempla* de son époque, puisque toute exigence didactico-morale fait défaut. De plus, ce *Jeu* n'a rien de commun avec les *lais*, car les sentiments nobles y sont absents. De même, nous ne trouvons aucune trace de réalisme à la Balzac ou de naturalisme à la Zola chez Samuel Beckett. L'originalité de leur démarche artistique réside davantage dans leur recours constant à une structure ouverte²⁵.

Plus on fixe son attention sur ce qui se passe sur scène et plus on a le sentiment que tout n'est qu'illusion, pur reflet travesti de la réalité. On est surpris de constater que les faits, en apparence réels, regorgent de passages obscurs, de contradictions, d'éléments hétérogènes et étrangers à la réalité historique connue de l'époque ; bref, tout semble relever de l'absurde. Quant au contenu, la trivialité semble régner en maîtresse. Nous n'y trouvons pas l'ombre d'une élévation intellectuelle, à l'exception de quelques renvois succincts à la littérature ou à la Bible sous forme de citations très souvent tronquées et par là même rendues méconnaissables. Mais ne soyons pas dupes, derrière de telles allusions se cachent très souvent des formes traditionnelles classiques dont l'objectif est de révéler au mieux la nouveauté du texte même que nous avons sous les yeux. La langue, elle non plus, ne répond guère aux exigences des autorités littéraires classiques, fussent-elles antiques. Le récepteur inquiet se pose la question obsédante de savoir à qui en incombe la faute ; pourquoi ces pièces d'une simplicité désarmante restent-elles inaccessibles ? Sommes-nous (lecteurs, spectateurs) cou-

pables du fait de notre inexpérience, ou bien ce malaise naissant est-il dû à la « maladresse » de l'auteur ? Le mépris évident des règles élémentaires de composition (en l'occurrence, des règles de rhétorique, de logique, parfois de grammaire²⁶) semble à première vue devoir faire imputer la faute à l'auteur. La présence de banalités et l'absence de tout discours métaphysique²⁷ viennent confirmer cette première impression. Néanmoins, une accusation aussi univoque, outre qu'elle ne résout en rien le problème, laisse un arrière-goût d'insatisfaction. Quant à sa légitimation, elle apparaît suspecte compte tenu du bagage culturel des auteurs et de leur œuvre littéraire précédente des plus exigeantes. Les fautifs, c'est donc bien en nous que nous devons les trouver ! La cause de ces difficultés remonterait ainsi à notre impuissance. Ne resterait-il plus qu'à nous y résigner ? Nous ne le croyons pas. Mais laissons là ces questions d'accusation et allons plus avant dans notre réflexion. Nous voulons faire nôtre l'idée que les obscurités présentes dans ces textes font partie intégrante de l'œuvre. En tant qu'éléments constitutifs du texte, elles participent à l'élaboration consciente d'une fiction, miroir tronqué de la réalité. Par ailleurs, la représentation du concret ne signifie pas pour autant que le théâtre se réfère à la réalité palpable. Mais alors que se cache-t-il derrière ces fausses apparences, et quel est l'objectif poursuivi par ces auteurs ?

Notre première hypothèse, quant aux possibles visées, est que l'obscurité, quasi omniprésente dans nos pièces – également au sens littéraire, le *Jeu de la Feuillée* se joue la nuit, *Fin de partie* dans le gris atemporel – permet de préserver la complexité de l'œuvre de toute rationalisation univoque, évitant ainsi de la réduire à de simples informations, et de sauvegarder du coup la pluralité des lectures. Les réticences notoires de Samuel Beckett à porter un jugement sur son œuvre, son attitude décidée à remettre en question toute possible lecture de ses textes, sont tout à fait compréhensibles et légitimes, puisqu'une telle forme de communication n'est pas loin de ressembler à un obscène déshabillage et, pour reprendre une phrase du protagoniste de *Premier amour*, Beckett n'est certes pas « un type à [se] déshabiller à tout bout de champ. »²⁸ Quant à Adam de la Halle, nous ignorons tout de ses jugements personnels. De plus, sa pièce de théâtre ne contient aucune didascalie. A cette époque, il était d'usage de concevoir des pièces de théâtre pour une occasion spéciale. Tel semble être également le cas du *Jeu de la*

26 N'avons-nous pas affaire à des idiolectes ?

27 Theodor W. Adorno, « Towards and understanding of *Endgame* », *Twentieth Century Interpretations of « Endgame »*, p. 83. Adorno remet en question le discours métaphysique traditionnel : « no positive metaphysical meaning is sufficiently substantial any longer. »

28 Samuel Beckett, *Premier amour*, p. 40.

Feuillée. Quant au public, tout porte à croire qu'il était composé pour une large part de clercs, (voire d'amis intimes de l'auteur²⁹).

La seconde hypothèse serait qu'une représentation insolite des choses éviterait de plonger d'emblée le récepteur dans le désespoir le plus complet, voire de le pousser à la résignation. En effet, les « obscurités » sur scène sont justes assez « noir clair » pour déclencher le processus d'interprétation. Le caractère ludique, sans conteste indéniable, relâche les crispations naissantes et facilite l'éclosion d'une première compréhension des œuvres. Tous les moyens semblent bons pour sortir le récepteur de sa passivité et l'amener à réfléchir. Voilà de quoi déconcerter aussi bien le spectateur médiéval non initié que le spectateur moderne. Ceux qui sont pourvus d'une vaste culture générale et dotés d'un esprit alerte sont les mieux lotis. Le lecteur occupe certes une position privilégiée, puisqu'il peut s'attarder sur un passage difficile, consulter des ouvrages. Cette prééminence du lecteur nous conduit progressivement à l'hypothèse selon laquelle le théâtre de nos auteurs serait de fait un anti-théâtre mental.

Quoi qu'il en soit, les deux groupes de récepteurs évoqués, le lecteur et le spectateur, ont dû néanmoins faire des expériences similaires. Ils ont dû d'une part réaliser que le chemin conduisant à la lecture personnelle est semé d'embûches ; d'autre part, qu'il subsiste toujours des incertitudes quant à l'adéquation d'une interprétation.

Par ailleurs, nous ne pensons pas que l'objectif de l'art, en l'occurrence du théâtre, soit de dissiper tous les doutes. C'est une tâche qui revient en premier lieu aux philosophes, aux théologiens et non aux poètes. En art, les vérités divulguées relèvent de la dissimulation poétique. Interpréter ne signifie pas se mettre à la recherche de la vérité absolue, ni même de la vérité auctoriale ; il s'agit tout au plus de contribuer modestement à la découverte d'une possible vérité cachée sous les apparences. En d'autres termes, « l'obscurité » prévalant dans nos textes ne signifie pas que la clarté fasse défaut à ces œuvres ; ce qui manque, c'est tout au plus un accès aisé à la clarté. Nos deux auteurs se refusent, de toute évidence, à nous en livrer la clef, pour éviter toute consommation hâtive de leur œuvre. L'élaboration d'une lecture requiert une pa-

29 Erich Köhler, *Mittelalter*, II, p. 116 : « Vielleicht wurde das *Jeu de la Feuillée* überhaupt nur ein einziges Mal aufgeführt, möglicherweise im geschlossenen Kreis als übermütiges Privatvergnügen. » Grace Frank, *The Medieval French Drama*, p. 267 : « The « *Jeu de la Feuillée* » [...] was written to amuse a group of the author's friends. » Jean Dufournet, « Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée*. », p. 230, « En dernière analyse, la difficulté de ces œuvres s'explique par le fait qu'elles comportent plusieurs niveaux de signification, dont l'un s'adresse au grand public des gens non initiés, le second, aux gais compagnons des auteurs et dont le troisième traduit leurs sentiments profonds, leurs hantises. »

tience analogue à celle dont l'auteur a dû faire preuve en créant son œuvre. Impatient, l'on est parfois enclin, à tort, à évacuer toute structure intelligible afin de parvenir à une compréhension rapide. Il s'ensuit que seuls les éléments ressortissant à la perception sensorielle sont pris en considération. Rien de surprenant donc à ce que le caractère divertissant des pièces retienne le plus souvent l'attention. Nous admettons certes la présence mesurée d'un humour parfois rafraîchissant. La question qui se pose dès lors n'est pas de savoir si un contenu plus profond existe réellement, mais de savoir quelle place faut-il lui accorder. A nos yeux, ces deux pièces ne célèbrent nullement une fête carnavalesque du langage. Nous ne pensons pas davantage qu'elles aient pour seule fonction de détourner l'homme de ses tâches immédiates. De plus, le malaise, né de « l'obscurité », qui nous laisse penser qu'on est passé à côté de l'essentiel, perdure et nous interdit systématiquement toute jouissance spontanée des plaisirs de la scène. Néanmoins, nous ne souhaitons pas donner l'impression que l'interprétation que nous allons faire soit avant tout à comprendre comme « the revenge of the intellect upon art. »³⁰

Combien d'efforts cependant ne nous a-t-il pas fallu déployer pour que le « troisième œil » se mette à discerner dans ces deux pièces de théâtre des éléments témoignant d'une intellectualité exceptionnelle. Cela ne signifie pas pour autant qu'il faille s'attendre à y voir représenter de « grands thèmes » sous l'égide d'une religion ou d'une idéologie maîtresse. Investi de toutes ses potentialités individuelles, temporelles – et donc limitées –, ainsi que marqué par son habitus imparfait et contraignant, le « je-poétique » acquiert une portée remarquable. Nos auteurs sont des poètes et des penseurs dont la réflexion est entièrement intégrée à l'œuvre littéraire. Bien qu'ils se soient penchés sur des questions philosophiques et théologiques, ils n'en sont pas restés prisonniers. Ces problèmes ne sont ni traités, ni expliqués à grand renfort de théorie. Le caractère abstrait, spéculatif des textes est étroitement lié à une poésie sobre mais de très haute qualité. Point donc ici d'intellectualité ostentatoire. Le choix de la langue en témoigne : une langue familière, et pourtant poétique et soutenue. Cela ne signifie pas pour autant que le fondement d'une compréhension simplifiée soit de ce fait posé. Un des thèmes principaux de ces deux œuvres touche, selon nous, à la thématique de la création littéraire individuelle liée à un contexte mouvant. En effet, dans les deux pièces analysées, la situation fondamentale de l'homme est comprise dans sa temporalité ; tout n'est que transition : l'homme, sa vie, ses œuvres. Adam de la Halle et Samuel Beckett ne disent pas « je ne suis pas un homme, je suis un poète » : ils seraient alors délivrés de toute temporalité. Ce ne sont pas davantage

des philosophes idéalistes, ni des théologiens ; ils ne proclament aucune vérité éternelle. Ils sont à la fois poètes et simples mortels, préoccupés avant tout de la vérité de leur propre expérience temporelle. Il est donc extrêmement difficile de les saisir de manière adéquate. La représentation littéraire et figurative du changement à l'aide des personnages et de leurs actions implique qu'ils parlent de leur activité, d'eux-mêmes et par là de nous-mêmes, en tant qu'êtres humains imparfaits, limités dans notre champ d'activité. Il est intéressant de noter que les protagonistes des deux pièces ne sont pas des héros solaires ; ce sont davantage des personnages ordinaires, affligés des défauts les plus divers, et dont le rapport à l'environnement, et par conséquent à la réalité, est perturbé. À qui revient la responsabilité de cette crise ? Au protagoniste lui-même ? À la réalité ? Ou au langage en tant que moyen d'expression ? Il est difficile de le savoir avec certitude. Une chose est néanmoins claire : les problèmes résultent presque toujours du passage du temps ; ils émergent dans cette zone conflictuelle qui met aux prises la dynamique mouvante du temps et la tendance à la préservation de l'habitus. Il s'agit somme toute d'un phénomène bien connu dans la vie courante. Cette forme particulière de la représentation, qui allie de manière subtile la *conditio humana* ouvertement dépeinte au subjectif autobiographique caché, sera au cœur de nos préoccupations. Nous accorderons également une place significative à deux facteurs exerçant une influence majeure sur la création poétique : le temps et l'habitus.

Ainsi présentée, notre hypothèse de travail peut dans un premier temps déconcerter, irriter l'un ou l'autre lecteur, voire l'amener à opposer une résistance déterminée. Nous lui demandons de patienter : notre étude se fixe pour objectif d'apporter les éclaircissements nécessaires à la problématique posée. Les analogies à peine esquissées entre les deux pièces de théâtre seront substantiellement approfondies.

Toutefois, nous n'affirmons pas que les deux auteurs imposent une telle démarche, ni que toute autre lecture soit erronée. Notre étude se veut une étude expérimentale susceptible de montrer qu'une telle approche permet de créer une harmonie tout à fait crédible entre un contenu intellectuel, étroitement lié à la thématique du temps et de l'habitus, et le contenu même du texte littéraire analysé. Signalons que les obscurités ne reviennent pas nécessairement à l'auteur, mais souvent aux récepteurs. Nous nous efforcerons donc de ne pas tomber dans ce piège.

Quelques remarques encore sur la performance multimédia du théâtre. En effet, nos auteurs recourent à plusieurs systèmes de signes autres que le langage. Adam de la Halle utilise de manière remarquable le chant, les sons inarticulés et la pantomime. Quant à Samuel Beckett, il

confère une portée particulière³¹ à la pantomime, résultat des handicaps physiques dont sont affligés les personnages. Nous accorderons également une importance, mesurée, aux systèmes de signes non verbaux.

31 Il adopte ainsi une position différente de certains modernes qui renoncent à la contamination des formes, prônant un purisme formel.

II. RÉFLEXION MÉTHODOLOGIQUE : COMPOSITION ET LANGAGE

L'herméneutique est sous le régime de l'aventure
de l'univers des signes
Paul Ricoeur³²

MONOTONIE OU POLYPHONIE : FONDEMENTS ESTHÉTIQUES

Le texte littéraire ne se limite pas à la transmission d'un éventuel message, il est bien plus : c'est la présence de l'insaisissable, de l'énigmatique. Et c'est justement l'indicible, l'ineffable qui engendre l'efficiencia de l'œuvre toujours à même de nous émouvoir en dépit de tous les changements temporels et culturels survenus depuis sa genèse. Ce caractère insondable découle, en règle générale, d'un effet poétique du texte difficile à décrire. L'auteur recourt à un arsenal – sien ou autre – de moyens formels propres à la représentation poétique qu'il met en œuvre au mieux de ses capacités. Ces moyens sont certes reconnaissables, néanmoins l'effet produit ne peut être justifié de manière satisfaisante. L'efficacité constante du contenu, elle-même injustifiable, contribue à épaissir le mystère de l'œuvre. Toutefois, la description directe de problèmes humains éternels ou les constructions de sens métaphysiques, intemporelles, en partie univoques et transmissibles, voire artificiellement transcendantes (pensons ici aux représentations allégoriques) concourent pour une certaine part à la constitution de l'efficiencia de l'œuvre. Le recours à la pluralité des significations va dans le même sens, puisqu'il permet une réinterprétation continue et virtuelle des contenus sans cesse adaptés aux exigences des nouvelles époques. Les deux pièces étudiées ont, elles aussi, déployé leur force, ayant su allier avec doigté « l'instinct artistique » à « l'intelligence ». Telle fut du moins notre impression à la lecture de ces textes. Cependant, la force poétique de « l'instinct artistique » n'est pas notre thème majeur. Ce qui est au centre de notre réflexion, c'est davantage la présence éventuelle d'une exigence intellectuelle.

Toute interprétation d'un texte littéraire, qu'elle traite de l'indicible poétique ou des exigences intellectuelles possibles, se fonde sur une attitude esthétique consciente ou inconsciente du récepteur. Notre commentaire relève d'une démarche esthétique consciente. Nous supposons qu'une position analogue est sous-jacente à la production littéraire, quoiqu'une telle approche consciente de l'auteur interfère avec l'efficiencia de l'intuition inconsciente. Que nous faut-il désormais prendre en considération ? Dans le cadre de l'esthétique littéraire (tant du point de vue du récepteur que du créateur), on distingue deux cou-

rants foncièrement différents. L'un ressortit pour une large part à l'esthétique de Hegel, l'autre à celle de Kant. Ces deux orientations correspondent pour ainsi dire à deux positions antagonistes. Hegel³³ fait dériver l'art, un phénomène à ses yeux secondaire, des concepts relevant de la philosophie et de la religion. Les signes des textes littéraires renvoient à des contenus conceptuels spécifiques³⁴, et chaque signe, en raison de son caractère polysémique, à plusieurs contenus conceptuels. Si les contenus conceptuels en soi polysémiques renferment une intention idéologique (de nature philosophique ou théologique), alors la pluralité des concepts peut être ramenée à une seule : celle qu'a voulue l'auteur. Une telle approche de type hégélien limite l'ensemble de la problématique poétique, et par là même son interprétativité, au plan du contenu³⁵. Kant³⁶ ne part pas de la connaissance conceptuelle du beau, mais du jugement de goût. Un tel jugement ne peut pas reposer sur des concepts, sinon il serait démontrable et réfutable, ce qui n'est pas le cas. Le jugement esthétique n'est cependant pas entièrement dépourvu d'une certaine conceptualité, dès lors qu'il prétend à l'universalité ; il acquiert par conséquent une note conceptuelle, ce qui permet de mettre en rapport les analogies et les divergences résultant des divers jugements portés. Selon Kant, la représentation esthétique excède la logique abstraite parce qu'elle ne désigne pas quelque chose de manière univoque. La littérature évoque davantage des idées apparentées l'une à l'autre ; la pluralité des significations en est un élément constitutif. C'est ainsi que, pour Kant, le plan de l'expression occupe une place de choix, il ne peut être réduit au plan du contenu. Aussi Kant s'oppose-t-il également à Gottlieb Baumgarten³⁷, qui voit dans l'esthétique une logique in-

33 Georg, Wilhem Friedrich Hegel, *Esthétique*.

34 Les textes de l'anti-lyrique et les textes dadaïstes mis à part.

35 Cette expression est comprise au sens hjelmslevien. Louis Hjelmslev, *Prolegomènes à une théorie du langage*. Voir également les entrées « contenu » et « expression » dans A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique-Dictionnaire raisonné de la thorie du langage*, p. 65-140.

36 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*.

37 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*. L'*Aesthetica* est « le pendant de la logique qui traite de la connaissance rationnelle, des représentations claires et distinctes de l'âme ; elle est la science de la connaissance inférieure, c'est-à-dire des représentations obscures, sensibles. Elle constitue une science indépendante et propédeutique, celle du mode sensible de connaître les objets, une théorie de la sensibilité en tant que mode de connaissance. Si [la sensation] n'a pas la clarté qui est celle de la connaissance rationnelle, elle n'en est pas moins le lieu d'un savoir ; la beauté est un des modes les plus remarquables de la connaissance sensible, raison pour laquelle la science de la beauté donne ainsi son nom à la science de la connaissance sen-

férieure. Pour Nietzsche³⁸, l'art n'est que paraître ; ce qui équivaut également à une valorisation du plan de l'expression par rapport au plan du contenu qui n'est, en schématisant, qu'un dérivé quasiment « mensonger » du plan de l'expression, où toute vérité, toute identité conceptuelle est absente. Car la vérité ainsi fondée ne serait qu'une illusion édifée sur des choses ambiguës, équivoques. Si l'on peut « mensongèrement » attribuer au plan de l'expression divers plans du contenu, alors, ceux-ci se retrouveront mêlés à tout le moins au niveau du plan de l'expression en question. Une mystérieuse affinité semble les relier entre eux.

Que les principes de l'esthétique littéraire soient analysés du point de vue du récepteur ou de celui du créateur, la question fondamentale qui se pose est de savoir lequel des deux plans doit être privilégié en fonction d'une œuvre déterminée. Une telle interrogation, dans la perspective du récepteur, ne fait sens que si les deux esthétiques fondamentales et les deux plans évoqués ont déjà fait l'objet d'une étude théorique. Il va de soi qu'une situation littéraire ainsi décrite est fortement simplifiée. En outre, depuis Kant et Hegel maintes théories esthétiques les plus diverses ont vu le jour. Cependant, il s'est avéré que chaque nouvelle théorie esthétique peut être soit rangée dans l'une ou l'autre de ces deux catégories, soit osciller entre ces deux pôles. Nietzsche fait partie de cette dernière famille, n'appartenant à aucun des deux groupes de manière univoque.

Sous l'angle de la production, le choix portera d'abord sur un genre particulier du plan de l'expression, ensuite sur un ordre précis du plan du contenu, enfin sur une position esthétique fondamentale, à l'origine de la priorité à accorder à l'un des deux plans. Il s'ensuit une réflexion sur le mode de rapport existant entre les deux plans et sur la présence d'indices respectifs au cœur du plan de l'expression. Prenons un exemple pour illustrer notre propos : le *Liber de moribus hominum vel officii nobilium sive super ludo scaccorum*³⁹, une moralisation allégo-

sible. » François-Xavier Chenet, *Cours sur la Critique de la Faculté de juger*, cité dans Françoise Chenet, « Victor Hugo : vocabulaire [de l'] esthétique », dans sa communication au Groupe Hugo du 11 décembre 1999, publié sur le site du groupe Hugo.

38 Voir, Friedrich Nietzsche, « Die ‹ Vernunft › in der Philosophie », 2, In : *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Brief*, (eKWB) : 2. « Die ‹ scheinbare › Welt ist die einzige : die ‹ wahre Welt › ist nur hinzugelogen » ; voir également fragment 6.

39 Jacques de Cessoles, *Le livre du jeu d'échecs ou la société idéale au Moyen Âge, XIIIème siècle*. Jacques de Cessoles est un moine dominicain de la fin du XIIIème siècle. Son ouvrage a connu maintes traductions et adaptations en langue vernaculaire dont trois versions françaises : Jean Ferron (1347), Jean de Vignay (1326-1350) et un Lorrain anonyme (sans datation). Amandine Moussou, « L'échéquier comme modèle politique », p. 23-36.

risante du jeu d'échecs, très populaire au XIV^{ème} siècle. Nous proposons ici quelques hypothèses purement fictionnelles⁴⁰ relatives d'une part à la position de l'auteur et, d'autre part, à celle de quatre récepteurs possibles.

L'auteur, désireux de rendre compte de l'interaction harmonieuse entre les différents états de la société et de la répartition judicieuse des tâches entre leurs membres, privilégiera les professions exercées les plus significatives. Il fondera le plan de l'expression sur le jeu d'échecs, un passe-temps exigeant. La forme choisie du texte – une narration édifiante écrite en latin –, se devra de restreindre ainsi le cercle des destinataires. L'ouvrage comprendra quatre parties, la première relatera les origines du jeu d'échecs, la deuxième décrira les pièces nobles, la troisième présentera les pièces de moindre importance, enfin la dernière partie traitera du système de règles du jeu d'échecs. La tâche consistera à attribuer à certains signifiés de la société (plan du contenu) des signifiants ressortissant au monde du jeu d'échecs (plan de l'expression). Toutefois, il faudra tenir compte du fait que ces signifiants (roi, pions etc.) sont déjà pourvus d'un signifié relevant du jeu d'échecs. L'attribution de nouveaux signifiés sera facilitée par l'existence d'analogies frappantes entre l'ordre hiérarchique des figures de l'échiquier et celui des représentants des différents états et professions. Conscient qu'à la base de toute interaction harmonieuse se trouvent les vertus, l'auteur ajoutera cette dimension aux pièces du jeu d'échecs quoiqu'elle manque dans le jeu. Par ailleurs, l'impossibilité de « plaquer » tel quel l'ordre réel du monde sur l'ordre fictif du jeu d'échecs aura pour conséquence d'introduire de nouveaux éléments. Ce procédé devra sensibiliser le lecteur aux problèmes d'une toute autre nature et chers à l'auteur ; son objectif : susciter une réflexion hors du champ sémantique spécifique du jeu. Le récepteur se trouvera devant la difficile tâche d'attribuer aux signifiants du texte les signifiés adéquats, parcourant ainsi « en sens inverse » le chemin emprunté par l'auteur.

Adoptons désormais la position du lecteur et analysons quatre modèles possibles de lecture, d'approche, de compréhension, d'appropriation du texte. Signalons que la perception du texte initial doit être remise dans son contexte pour donner lieu à la connaissance. Si ce dernier n'est pas acquis *a priori* ou s'il est suspect, il convient alors de se mettre à la recherche d'indices sensés (aux yeux du lecteur).

Par *texte initial*, nous entendons le plan de l'expression, y compris ses signifiés (attribués pour une large part de manière mimétique). Ainsi définie, cette notion implique la présence d'un sens général, ou à tout le moins la formation d'un sens (mimétique) pour chaque partie textuelle. Nous laissons ici de côté les textes en apparence vides de sens,

car ils requièrent un autre traitement qui dépasserait le cadre de notre étude. Le texte virtuel (point de rencontre entre nouveaux signifiés et nouveau sens global), appelé aussi « après-texte », résulte d'une interprétation. Cependant, ce résultat n'apparaît pas explicitement dans l'interprétation. D'une manière générale, il prend naissance dès lors que nous nous interrogeons sur le « quoi » et le « comment » ; autrement dit, sur les représentations virtuelles du texte initial et sur les moyens de la composition littéraire mis en œuvre. Une fois l'œuvre virtuelle décelée, nous pouvons réfléchir sur la question du « pourquoi » ; en d'autres termes, une fois en possession d'une lecture, nous pouvons étudier les raisons et la portée (pour nous) de ce choix. Les termes « texte initial » et « après-texte » relèvent de la perspective du récepteur ; du point de vue de la production, il faudrait inverser les termes.

Poursuivons notre hypothèse. Un premier récepteur privilégiera le plan du contenu non directement perceptible. Fidèle à l'esthétique hégélienne, il comprendra le texte initial comme une représentation univoque de l'ordre divin sur terre (formation de sens à l'origine de « l'après-texte »). Il comparera le texte initial au *De civitate Dei* de saint Augustin.

Un deuxième récepteur accordera également la priorité au plan du contenu. Il comprendra le texte comme une représentation socio-critique (formation de sens à l'origine de « l'après-texte »). Pour cela, il s'appuiera sur la valorisation manifeste du « pion », incarnation des différents corps de métier, notamment le laboureur, le médecin et le jongleur. Il n'évincera toutefois pas d'autres lectures possibles tout aussi valables.

Un troisième récepteur favorisera le plan de l'expression. A ses yeux, l'œuvre correspond dans l'ensemble à un essai dont la forme est littéraire et dont le contenu reste pour une large part obscur. Il ne sert en aucun cas à l'apprentissage du jeu des échecs. L'ouvrage de référence à cette époque et pour un tel usage est le *Tractatus Civis Bononiae*⁴¹ (renfermant maintes fins de partie et autres conseils utiles). Il n'exclura pas d'autres interprétations, même si celles-ci lui semblent improbables. Il ne découvrira aucun indice métaphysique signalant un sens plus élevé. Un renvoi à la sphère religieuse, voire aux Saintes Ecritures, en raison de la profession de l'auteur, n'existe pas. Le but de ce texte se limite, de toute évidence, au seul divertissement.

Un quatrième récepteur mettra l'accent sur le plan du contenu. L'absence de renvois explicites à la métaphysique ou à la théologie, ainsi que la disparité frappante entre la représentation textuelle du jeu

41 *Tractatus Civis Bononiae* est une vaste compilation de problèmes de jeu d'échecs (entre 1400 et 1450). Voir H. J. R. Murray, *A History of Chess*, p. 643-703

d'échecs et le jeu lui-même l'inciteront à opter pour une interprétation d'ordre psychologique. Le moine représentera une personnalité littéraire multiple. Il sera à la fois roi, noble et pion. Il endossera ces divers rôles dans le cadre de son activité littéraire. Au sein des pions, il représentera le jongleur. Le système de règles du jeu d'échecs se rapportera au système de règles de la littérature canonique. L'œuvre contiendra des traits autobiographiques.

Cette illustration, très simplifiée tant du point de vue de l'auteur que du point de vue du récepteur, nous a servi à montrer comment peut fonctionner l'élaboration d'un sens valable pour l'ensemble du texte. L'auteur recourt à tous les moyens poétiques dont il dispose pour créer une œuvre littéraire détentrice d'un sens caché. Quant au récepteur, il fait appel à tous les moyens connus de l'interprétation textuelle pour produire son texte.

L'attribution de nouveaux signifiants (du point de vue de l'auteur), et de nouveaux signifiés (du point de vue du récepteur) ne peut se faire qu'à la seule condition que les deux constitutions du sens (du jeu d'échecs et du contenu original, ou nouveau, selon la perspective adoptée) reposent sur une structure langagière et grammaticale similaire. Nous reviendrons plus en détail sur ces structures au cours de notre travail. Pour l'instant, retenons que celles-ci permettent à l'auteur de découvrir de nouveaux signifiants également pertinents dans un autre contexte. L'auteur peut ainsi traduire le texte, virtuel dans sa tête, en un texte réel distinct. Un autre auteur aurait certainement transposé la même thématique dans un cadre entièrement différent, toutefois celui-ci aurait dû présenter un ordre similaire. Au récepteur incombe la tâche de la « rétro-traduction », fondée sur sa vision du monde, ses connaissances et son expérience. La reconnaissance d'une structure logique est le point de départ de sa réflexion qui l'amène à rechercher un ordre familier similaire en vue d'attribuer judicieusement des signifiés aux signifiants existants, créant par là même un texte virtuel nouveau pourvu d'un sens neuf. Analysons plus en profondeur le comportement de ces quatre récepteurs virtuels.

Conformément aux agencements à l'œuvre dans le jeu d'échecs, à savoir la hiérarchie des pièces ou le système de règles, le premier récepteur cherche une structure familière et en même temps similaire à l'ordre donné du jeu. Il croit la trouver dans la pensée augustinienne. Aux signifiants existants, il assigne par conséquent les signifiés appropriés qui ressortissent au monde augustinien. Il remplace la terminologie du jeu d'échecs par la nomenclature augustinienne. Il en résulte un énoncé profond d'inspiration théologique.

Le deuxième récepteur procède de manière analogue. La société contemporaine constitue cette fois la structure recherchée et applicable à l'ordre premier. Aux signifiants existants, il attribue ainsi des signifiés adéquats ressortissant à l'ordre social en vigueur. Le roi, les nobles et

les pions représentent les divers états. La disparité entre la représentation et les connaissances du récepteur en matière de jeu d'échecs l'amène à adopter une position critique. La terminologie du jeu d'échecs est ici supplantée par la terminologie relevant des liens sociaux, de la politique et de l'éthique.

Le troisième récepteur aspire également à trouver un ordre supérieur, cependant il ne décèle dans le texte aucun indice littéraire habituel allant dans ce sens. Les signifiants connus du jeu d'échecs semblent s'accorder au mieux avec les signifiés connus du jeu lui-même. Aucun élément ne renvoie à un ordre le dépassant. Sa conclusion est que le texte n'a aucune ambition littéraire élevée : seul le divertissement importe. De plus, le texte en tant que source d'informations n'est guère utile. L'élaboration d'un « après-texte » avec un sens nouveau semble vouée à l'échec.

Le quatrième récepteur part de l'ordre qui tombe sous le sens et se met à la recherche de nouvelles significations. Déconcerté par certaines dissonances, il emprunte une voie inhabituelle et originale : celle qui le conduit au concept freudien de personnalité multiple. Les signifiés relèvent ici du vocabulaire freudien. Certains passages du texte initial sont toutefois en contradiction avec une telle interprétation. En tant qu'éléments secondaires, ils ne seront pas pris en considération.

La préoccupation majeure de ces récepteurs est la reconstitution d'une méthode de composition hypothétique permettant de répondre à la question fondamentale du sens. Ils prennent comme point de départ une représentation allégorique. Pour procéder au déchiffrement d'un texte, deux approches différentes s'imposent : soit on s'interroge sur un possible « avant-texte » ontologique, prélude au texte initial, soit on transforme de manière critique le texte initial (démarche herméneutique). La question de l'existence d'un « avant-texte » ontologique n'est retenue que par le premier récepteur. Conformément aux règles herméneutiques, les trois autres présupposent la transformation d'un « avant-texte » de nature non ontologique. Précisons que, quelle que soit la stratégie adoptée, toute « rétro-translation » conduit inévitablement à la perte des qualités poétiques du texte initial. Les « nouveaux » textes, autrement dit les textes consécutifs, ne se substitueront jamais aux textes initiaux. Il ne s'agit pas pour autant de transmettre un contenu négligeable. L'analyse du texte virtuel engendre un contenu, essentiel ou non, selon la sensibilité du récepteur-interprète. La préservation de l'effet poétique résulte pour une large part de l'interaction des deux textes.

Dans les exemples cités, aucun récepteur n'a découvert l'intention de l'auteur. Ce qui n'importe guère car, comme le dit Xéno-

phane⁴², même si nous parvenons à nous représenter le monde tel qu'il est, nous ne serions néanmoins pas à même d'en reconnaître les analogies.

ALTERNATIVES : LOGOCENTRISME, MONOSÉMIE ET POLYSÉMIE

Vouloir fonder ses considérations sur le modèle hégélien signifierait emprunter à rebours le chemin pris par Hegel, partant de la philosophie pour aboutir à l'esthétique. Comment dès lors transformer un texte poétique en concepts, en d'autres termes comment en retrouver le sens « premier » de nature élevée. Dans nos œuvres, les allusions directes ou indirectes au contexte religieux ou philosophique ne manquent certes pas. Est-ce, cependant, suffisant pour déceler cachés derrière les autres développements, de nature exclusivement esthétique, des principes théologiques ou philosophiques ? L'esthétique hégélienne nous livre-t-elle réellement les bons indices ? La recherche d'un énoncé clair et fondé d'un point de vue théologique ou philosophique s'avère très vite infructueuse ; la représentation d'un axe idéologique directement perceptible fait défaut. Cette observation confirme nos suppositions sur la vigilance redoublée de nos deux auteurs face à de telles universalisations. Comme nous l'avons déjà fait observer, Beckett et Adam de la Halle ont de toute évidence opté pour une forme de composition particulière, étrangère aux modèles contemporains. De plus, chercher à identifier une forme d'universalisation à l'intention de l'auteur (en soi inaccessible) signifie quantifier d'un point de vue idéologique non seulement l'œuvre, mais également l'auteur. D'ailleurs peu nombreux sont les interprètes qui ont choisi la voie hégélienne. Voir dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle une critique de la société ; et dans *Fin de partie* de Samuel Beckett, une parabole non chrétienne de la vie humaine en seraient des exemples.

Jusqu'à aujourd'hui, la métaphore⁴³, passage du sens propre au sens figuré, détermine la forme poétique d'un texte. Pour Nietzsche, le

42 Philosophe grec (Colophon, Asie Mineure, v. 580 – Élée, Italie, v. 500 av. J.-C.).

43 Une métaphore traditionnelle se caractérise en règle générale par le fait qu'elle apparaît étrangère au contexte thématique concret de la phrase qui l'englobe. Afin de comprendre la métaphore, il faut donc dépasser cette différence – autrement dit attribuer à cette expression métaphorique une nouvelle signification qui s'intègre parfaitement au contexte textuel. Ainsi le principe de la métaphore consiste-t-il à tisser des liens, à établir des relations, à créer des cohérences par substitutions analogiques pour assurer la cohésion du texte. Sur la métaphore voir les ouvrages suivants : Paul Ricoeur, *La métaphore vive*. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, p. 7-27.

fondement de la pensée humaine n'est pas l'esprit idéal en tant qu'instance conceptuelle, mais l'instinct humain avide de métaphorisations. C'est ainsi que le plan du contenu devient le dérivé du plan de l'expression dont il ne découle aucune vérité unique, aucune identité conceptuelle. Les substitutions métaphoriques, les analogies et les métonymies accentuent le caractère polymorphe du texte littéraire. De plus, le nombre de signifiés attribués aux signifiants s'accroît au fil du temps. Ainsi, un texte initial, dont la nature polymorphe a été admise, accueille des significations toujours actualisées.

Une analyse rapide de nos textes révèle la faible présence de tropes, et si tropes il y a, ceux-ci ne représentent visiblement rien d'autre que la « réalité ». Ces textes sont, semble-t-il, d'une complexité plus grande que celle de l'allégorie du jeu d'échecs. Ni la pauvreté, ni la vérité, ni aucune autre forme de figures allégoriques (la roue de la Fortune chez Adam de la Halle exceptée) n'entrent en scène. Seuls des poètes, des fous et des handicapés animent la scène. Ce qui prime, c'est en conséquence l'immédiateté, la simplicité, parfois l'expressivité ou la mélancolie. Le discours imagé de la langue poétique traditionnelle est transposé (de manière graduelle, chez Adam de la Halle et de manière radicale chez Samuel Beckett) dans le domaine des gestes et des agissements journaliers. Les tableaux mis en place semblent dans un premier temps ne renvoyer qu'à eux-mêmes ; un fou déguisé en pape (*Jeu de la Feuillée*), un aveugle invalide assis dans un fauteuil roulant (*Fin de Partie*). Les unités textuelles les plus petites renfermant ces énoncés ne présentant à première vue aucune difficulté, rien n'indique qu'il faille se mettre à la recherche d'un signifié autre que celui usuel⁴⁴. En revanche, si l'on tient compte de son expérience personnelle et des données historiques, indirectement perceptibles dans le texte, il faut reconnaître que les poètes et les personnages du *Jeu de la Feuillée* relèvent davantage de la fiction que de la réalité. Leur comportement ne coïncide guère avec les attentes habituelles. C'est comme si le quotidien, porteur d'un dessein bien précis, apparaissait pour la première fois sur scène. Le monde beckettien est tout aussi déconcertant. Si nous envisageons l'invalidité dans *Fin de partie* comme une représentation mimétique de la réalité, alors un sentiment d'absurdité nous submerge. Nous reconnaissons que les deux pièces ne sont pas exemptes de passages humoristiques, fondés avant tout sur une représentation déformée de situations familières. Cette connaissance des problèmes humains généraux constitue un bien faible acquis. Si l'on mène à son terme l'hypothèse (même exagérée) de la mimesis, les contradictions se multiplient. Le quotidien représenté

44 Telle la bicyclette, tant désirée par Clov, dans *Fin de partie*. Cet objet apparaît dans un contexte familier et ne semble renvoyer à aucune signification extérieure à elle-même. Aucune méthode traditionnelle n'implique la recherche d'un autre signifié pour la bicyclette.

nous apparaît d'autant plus incohérent qu'il semble renvoyer, selon une singulière logique, à une réalité extérieure à lui-même, sans aucun recours explicite à une métaphorique familière. Si nous tentons malgré tout d'appliquer les instruments interprétatifs traditionnels, nous nous apercevons que par là même, le sentiment d'absurdité éveillé n'en est que plus fort. Ainsi les références au quotidien apparemment anodines finissent-elles par verrouiller le texte, mieux que tout autre moyen littéraire ne l'aurait fait.

De telles difficultés ont eu, semble-t-il, des répercussions positives sur l'activité interprétative. S'il est vrai qu'on a le plus souvent accordé la priorité au plan de l'expression, la présence d'un contenu inhérent au texte n'a toutefois pas été niée. Le manque apparent de conceptualité n'entraîne pas nécessairement l'absence de sens. Par conséquent, la recherche « d'une autre réalité » dans le sens d'une interprétation intégrale a été au centre des préoccupations. La recherche d'un sens global, en tant que visée interprétative, se fonde sur la présupposition suivante : la fiction, représentée par le plan de l'expression, renvoie à une ou à plusieurs « réalités », voire à une réalité légèrement différente de celle qui est figurée. Dans le cas du *Jeu de la Feuillée*, cette réalité ne doit pas nécessairement coïncider avec la réalité arrageoise représentée. Quelques interprètes, soucieux de découvrir une réalité cachée, ne se laissèrent pas décourager par ces difficultés. Toutefois rares sont les interprétations du *Jeu de la Feuillée* qui prennent en compte la totalité de la pièce. En règle générale, seuls quelques passages privilégiés sont analysés, formant ainsi une succession d'unités de sens hétérogènes. D'autres enfin négligèrent les passages marginaux, en vue de parvenir à une compréhension globale du texte. *Fin de partie* de Samuel Beckett est, elle aussi, une pièce d'une rare complexité. Personne n'a opté pour la version hégélienne, même si Martin Esslin⁴⁵ parle des différentes couches de l'être, dans le sens d'une variante interprétative. Par ailleurs, il refuse catégoriquement la lecture de Lionel Abel, selon laquelle « Pozzo » représenterait Joyce, « Lucky » et « Clov » Beckett. A ses yeux, nous aurions davantage affaire à la représentation de divers aspects d'une et même personnalité. Cette idée sera souvent reprise plus tard.

Derrière une formation de sens ne se cache très probablement pas un absolu substantiel, mais davantage la possibilité d'un discours mieux adapté à la réalité changeante. Les raisons d'une telle démarche, voulue à nos yeux, sont multiples. Il se peut qu'une représentation univoque des problématiques abordées entraîne des repréailles⁴⁶. Une autre cause plausible est le refus du poète, parlant de lui-même,

45 Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*.

46 James Knowlson consacre un chapitre entier (le ch. 18) de sa biographie sur Samuel Beckett à la question de la censure (*Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*).

d'exposer au grand jour ses secrets les plus intimes, afin d'éviter tout malentendu désagréable. Enfin, le poète ne ferait qu'obéir à son désir ludique de mettre à l'épreuve ses lecteurs et de témoigner de sa virtuosité. Nous ne le saurons jamais avec certitude.

Signalons un dernier obstacle touchant avant tout la pièce d'Adam de la Halle, à savoir l'évolution de la langue, qui n'est pas sans conséquences sur la compréhension d'une œuvre littéraire. Cet éloignement temporel lui confère un caractère d'étrangeté. Seuls les spécialistes entrent directement en matière ; les autres doivent passer par une traduction plus ou moins réussie, car rares sont les adaptations poétiques. Il faut donc dans un premier temps surmonter ces difficultés. Qu'en sera-t-il de la langue beckettienne dans 700 ans ? Nul ne le sait.

TRANSPOSITIONS : DE NOUVEAUX ARTIFICES

Notre objectif est l'élaboration d'une lecture exigeante issue de l'application d'une nouvelle méthode d'interprétation. Nous partons du principe que les fondements de l'esthétique kantienne sont valables pour nos textes ; à savoir que l'esthétisation du langage s'effectue hors du champ de la métaphysique et de l'éthique traditionnelles. Autrement dit, ce n'est plus le plan du contenu qui prime mais le plan de l'expression ; on passe d'une vérité univoque à la pluralité de la forme, à la diversité des signifiants. Aussi renoncerons-nous aux interprétations intégrales reposant sur des fondements théologiques, philosophiques ou éthiques. Nous voulons désormais étendre cette ambiguïté, d'ailleurs proche de l'allégorie du jeu d'échecs, à toutes les notions (ici au sens de mots) présentes dans nos textes. Notre hypothèse première est la suivante : tous les mots, toutes les phrases, tous les passages renvoient à une réalité autre, rien ne peut être compris au sens littéral. Nous nous mettrons donc à la recherche de nouvelles significations les plus univoques possible pour l'ensemble des mots (métaphoriques ou non) apparaissant dans nos textes. Notre lecture entraîne par là l'élaboration d'un plan logico-sémantique défini (dont la teneur sera précisée plus loin), extérieur au plan littéral du texte initial. Ce qui doit en résulter, c'est un texte homogène dépourvu d'incompréhensibilités et de banalités. D'autres plans, au sens du respect de la pluralité du texte, sont concevables, voire probables, puisque aucune monopolisation d'un sens intégral à découvrir n'est visée.

Le passage d'un plan à l'autre, comme nous le verrons, est étroitement lié à la formation d'un nouveau système de sens (à découvrir), distinct du sens mimétique habituel. Par *habituel*, nous entendons les significations qui relèvent soit de la langue familière, soit de la symbolique ou de la métaphorique traditionnelles. Mais tout d'abord, il convient de comprendre le texte initial de manière mimétique, afin de poser la base sur laquelle se fonde tout l'édifice interprétatif futur. Les compli-

cations inhérentes au texte, comme nous l'avons vu, amènent le récepteur à s'interroger sur le véritable sens de cette histoire et à se mettre à la recherche de nouvelles significations, dépassant le sens premier du texte initial en vue d'accéder à un autre texte sensé. Le domaine d'attribution est par conséquent différent de celui qui s'impose de prime abord. Les renvois aux considérations temporelles et à l'habitus seront traités, une fois les redéterminations attribuées.

L'« après-texte » consécutif à cette opération doit présenter une homogénéité similaire à celle du texte initial. Nous procédons ainsi à la constitution d'un sens novateur en nous fondant sur un sens intégral autorisé par le texte initial. Les nouvelles notions du texte virtuel se doivent d'être le plus univoques possible ; en d'autres termes, nous transformons le texte initial énigmatique en un « après-texte » transparent et accessible. Le sens global obtenu et son rapport au sens initial, fondé sur une mimésis, devraient être compréhensibles pour tout tiers. De plus, il devrait faire preuve d'une certaine intellectualité, n'être donc ni trivial, ni une paraphrase du texte initial.

Les disparités, consécutives à la première lecture des textes, en tant qu'illustrations mimétiques ne nous préoccupent guère pour le moment. Nous partons du principe qu'à chaque mot peut être assigné une nouvelle signification, distincte de celle, familière, qui est attribuée à chaque mot du texte initial. Chaque redétermination, en raison des liens logiques inhérents au langage, entraîne à sa suite de nouvelles redéterminations. Le texte littéraire se transforme ainsi en un texte dont la teneur communicative (et par là scientifique) est plus perceptible. S'agirait-il alors d'une réflexion méthodologique visant la genèse de l'œuvre ? En aucun cas, car toute méthode auctoriale reste inaccessible.

La question qui se pose est de savoir si le texte autorise une telle démarche sans qu'il lui soit fait violence ou si le texte exige justement pareille approche. Le fait qu'un texte ne permette pas une telle procédure ne dit rien sur sa qualité. Cela signifie tout au plus que la présente méthode n'est pas applicable à ce type de textes. Comme nous le verrons, les deux pièces de théâtre choisies n'opposant qu'une résistance minime face à une telle transposition, nous chercherons à démontrer l'adéquation de cette méthode à ces deux textes. Précisons par ailleurs que le respect de la « dignité poétique » du texte initial, aussi bien sur le plan formel que sur le plan du contenu, accompagne notre démarche. Par là, nous entendons un traitement respectueux du texte initial (refus catégorique d'identifier le texte avec une quelconque chimère arbitraire) et ainsi de l'auteur, sans qu'il faille toutefois renoncer entièrement à la liberté personnelle d'interprétation. En d'autres termes, il s'agit de ne pas réduire, par un horizon trop étroit, l'impact du texte initial à des contenus schématisés, ni d'abuser de la liberté d'interprétation. Les redéterminations posent le problème de la polysémie des textes. Aux signifiants plurivoques, nous attribuons en pre-

mière analyse un signifié univoque qui s'insère parfaitement dans le contexte global en cours d'élaboration, tout en précisant, si besoin est, que cette attribution comporte certains doutes et, le cas échéant, en proposant d'autres options possibles. Ce qui détermine l'attribution, c'est le souhait d'établir un texte clair, cohérent et sans contradictions.

Une fois élaboré, le texte virtuel autonome entre (et se maintient) en interaction avec le texte initial. Ce dernier n'a donc rien perdu de son pouvoir magique : au contraire, cette corrélation implicite accroît le plaisir de la lecture. Aussi, le texte virtuel ne remplace ni ne complète le texte initial d'un point de vue poétique. Cependant le texte virtuel ne se réduit pas à la pure et simple médiation du texte initial, puisque cette démarche inclut l'avis de l'interprète sur un possible sens global. La relation au langage des signifiés ainsi redéterminés diffère de celle des signifiants ; c'est la raison pour laquelle ce nouveau contenu ne peut nullement avoir le même impact littéraire que le texte initial.

En attribuant aux redéterminations des signifiés « naturels », « usuels », nous obtenons un texte virtuel. Cette « traduction » forme un tout systématique et thématique, sans pour autant être rattachée à un ensemble théorique ou à une idée. Le texte initial n'est pas davantage réduit à un dogme. Il est lié à un point d'ancrage thématique homogène non dogmatique. Notre démarche n'est donc pas de nature allégorique, même si nous pouvons nier un possible rapprochement. Comme nous aurons l'occasion de le voir, les textes initiaux traitent de questions touchant à la création littéraire et aux problèmes fondamentaux s'y rattachant. En dernière analyse, nous interpréterons le texte virtuel en fonction des deux thèmes choisis, à savoir le temps et l'habitus.

A ce point de notre étude, il est légitime de s'interroger sur la motivation et le fondement de ces difficultés. Pourquoi nos auteurs n'ont-ils pas choisi la forme de l'essai ? Nous savons que Samuel Beckett a écrit, au début de sa carrière, plusieurs traités⁴⁷. Ses œuvres de fiction sont peu nombreuses à cette époque, ce n'est que plus tard qu'il se consacre entièrement à la littérature. Le défi qu'elle représente avec ses multiples possibilités n'est peut-être pas étranger à cette décision. Quant à Adam de la Halle, bien que nous ne disposions d'aucune information de ce genre, on peut imaginer chez lui une motivation analogue.

Mais comment s'y prendre, sans passer par l'allégorie, pour parvenir à un texte plus ou moins homogène en partant d'une référence extérieure présumée, accompagnée de ses liens effectifs aux objets ? L'illustration suivante nous le montre.

ARCIMBOLDO : TABLEAUX

1) Identification picturale : intuition

Permettons-nous une petite digression vers les tableaux d'Arcimboldo. L'hypothèse qui sous-tend notre étude est que la construction picturale arcimboldeque, accessible sur le plan visuel et relativement intelligible, pourrait servir à mieux comprendre une démarche littéraire similaire, voire susciter une possibilité d'analyse textuelle non conventionnelle (encore à réaliser) : l'élaboration d'une nouvelle formation de sens pour un texte littéraire. Cette analyse textuelle ne prend pas comme point de départ une idée abstraite, comme c'est le cas pour l'allégorie, mais le contenu même du texte initial avec tous ses éléments constitutifs. Précisons notre pensée.

Afin d'explorer la possibilité de faire appel à une technique de construction hypothétique en vue d'accéder à un sens élevé du texte, nous recourrons, en guise de support visuel, à la technique de construction picturale métaphorique et sans équivoque, à l'œuvre dans les tableaux d'Arcimboldo. Les représentations arcimboldeques qui nous intéressent plus spécifiquement sont des formes particulières de la représentation allégorique. Les contenus picturaux représentés et immédiatement perceptibles concernent des objets précis du monde concret, dissimulés derrière le contenu pictural humain. Arcimboldo nous impose une seule vision du sens pictural formel, plusieurs lectures sont impossibles (contrairement à l'interprétation picturale qui suit l'analyse formelle). Etant donné que seule la technique de construction nous intéresse, nous mettons entre parenthèses le contexte historico-culturel de ces tableaux. Nous ne nous occuperons pas davantage du maniérisme. Notre étude pourrait aboutir à une réflexion sur l'interdisciplinarité (littérature, peinture), cependant cette perspective dépasserait le cadre choisi de notre étude.

Les portraits de ce peintre sur lesquels porte notre analyse se caractérisent par une singularité déroutante⁴⁸. La tête, le visage (de face ou de profil) et la partie supérieure du buste sont composés d'objets de la vie courante (des fruits, des fleurs ou encore des livres), peints de manière naturaliste. L'analogie conceptuelle et la parenté des éléments peints permettent d'induire la profession et le caractère de la « personne représentée ». Cette technique permet d'atteindre une caractérisation des plus justes, comme en témoigne le tableau du bibliothécaire élaboré exclusivement à partir de livres, de papier et autres éléments de son monde. Un tel effet est difficilement réalisable au moyen d'une autre

48 Leur renommée est pour une large part due au fameux essai de Roland Barthes, *Arcimboldo*.

technique picturale. Arcimboldo élargit ainsi les possibilités picturales connues jusqu'alors. En peignant son bibliothécaire, il n'emprunte aucun élément à des univers sémantiques étrangers ; nous n'y trouvons aucun fruit, aucune fleur ou autre élément disparate⁴⁹. Prenons un autre exemple, le portrait d'Hérode, composé à partir de corps nus d'enfants, renvoyant explicitement au contexte biblique. Toutes les composantes de la tête sont remplacées par des éléments appartenant au contexte choisi, à savoir une profession, un concept, une citation biblique, etc. Ajoutons que la représentation des quatre éléments (terre, feu, eau, air), des quatre saisons, ou encore d'une citation (celle d'Hérode), dénote une recherche et une complexité plus grandes. Ces tableaux ne nous confrontent pas seulement à une reconnaissance d'ordre formel : ils nous invitent également à dépasser cet ordre de réalité, autrement dit à passer à l'interprétation. Bien que l'assemblage de ces éléments diverge de beaucoup de la représentation classique et naturaliste d'un buste et introduise des discontinuités de plus ou moins grande importance, nous y reconnaissons, d'entrée de jeu, une tête humaine, un buste. Mais pour peu que l'on s'approche du tableau, on se rend compte que cette unité première éclate en une pluralité d'objets : le tout est apparemment plus que les parties. Derrière cette perception d'un buste se cache donc une performance intellectuelle inconsciente qui repose sur l'expérience, la culture, la réflexion et l'imagination.

Penchons-nous, à titre d'illustration, sur le tableau – composé de fleurs, de fruits, de céréales et de légumes – intitulé *Vertumne* et retraçant Rodolphe II⁵⁰ sous les traits du Dieu romain de la végétation et de la transformation. Le lien avec sa « profession » est implicitement suggéré. La performance intellectuelle est ici déclenchée par le fait que des objets en soi familiers (fleurs, fruits et légumes) sont insérés dans un contexte entièrement étranger à leur univers. Cet agencement énigmatique, probablement perçu d'abord comme désordre, empêche notre logique de ranger ce tableau – conçu par un peintre peu conventionnel avec les moyens techniques mêmes de la représentation picturale classique réaliste – dans la catégorie des natures mortes. Car la représentation d'une nature morte obéit à des systèmes⁵¹ d'ordre graphiques pré-

49 Le surréalisme reprendra certains concepts formels du maniérisme italien (par exemple, le jeu de mots visuel). Arcimboldo a d'ailleurs été redécouvert par les surréalistes. « Dans le Maniérisme se trouve le germe de l'art moderne ; dans *Les Saisons* d'Arcimboldo, il y a comme une préfiguration du surréalisme », Jules Émile Ackere, *L'Europe de la Renaissance, du Baroque et du Rococo*, p. 113.

50 Arcimboldo travailla 11 ans au service de Rodolphe II. Ce portrait, exécuté en 1590-1591, est le dernier tableau d'Arcimboldo.

51 Charles Sterling, qui fut, en 1952, le commissaire d'une magistrale exposition sur la nature morte à l'Orangerie de Paris définit la nature morte

cis, à des arrangements systématiques et esthétiques des choses que nous appréhendons pour une large part de manière inconsciente. Certes, ces systèmes sont très variés, néanmoins les tableaux d'Arcimboldo s'en distinguent foncièrement ; la réflexion est ainsi amenée à emprunter d'autres voies. Le sens attribué découle selon toute apparence de la reconnaissance instantanée d'une autre forme. Notre inconscient se manifeste sur-le-champ : l'ordre sous-jacent aux objets présente une grande analogie avec un autre ordre familier : un buste humain. Si nous portons une attention particulière aux éléments constitutifs du tableau, nous constatons que la réflexion et l'imagination ont attribué une nouvelle signification aux objets picturaux : les pommes deviennent des joues ; les cerises rouges, des lèvres ; une fleur sèche, un front. Ces redéterminations ont été possibles grâce à l'emplacement identique des objets représentés et de celui des éléments nouvellement désignés. D'autres qualités, telles que la taille, la forme et la couleur, ont certainement contribué à ce processus de reconnaissance. Le tableau a ainsi trouvé son refuge dans la langue imagée, principe générateur du tableau virtuel. Le fait que les redéterminations des objets concrets embrassent l'ensemble des objets et se complètent pour former un sens global supérieur permet de confirmer rationnellement l'hypothèse première de l'inconscient : Arcimboldo a peint un buste avec des moyens de composition non conventionnels.

en ces termes : « Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale d'organiser en une unité plastique un groupe d'objets », *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, p. 99. Les arrangements picturaux des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles sont en règle générale à comprendre comme un indice allégorique du thème représenté.



Giuseppe Arcimboldo, Vertumne (Rodolphe II)⁵²

Pour notre analyse, le fait de reconnaître intuitivement (de manière inconsciente) un ensemble formel (visage, tête), c'est-à-dire de saisir un ordre familier et naturel d'éléments correspondants, est d'une grande portée. Soulignons néanmoins une difficulté non négligeable : dès lors que la partie supérieure du buste est cachée (donc la tête), l'inconscient n'est plus en mesure d'attribuer d'emblée une signification aux éléments visibles restants, en l'occurrence à la partie inférieure du buste. Ainsi existe-t-il entre la forme des éléments redéterminés et celle des éléments initiaux virtuels une analogie reconnaissable ; qui plus est, le positionnement spatial d'un objet concret dans le tableau renvoie à un autre objet familier relevant toutefois d'un autre contexte. L'ordre spatial donné des objets picturaux ne permet pas de le mettre en relation

avec une nature morte. L'existence d'analogies frappantes entre les deux univers nous incite à tolérer quelques discontinuités, somme toute parties constituantes de cette représentation picturale. Le travail de l'inconscient démystifie d'une certaine manière l'œuvre d'art ; sous son impulsion, nous empruntons le chemin inverse de celui qu'a pris Arcimboldo et accédons par là même au véritable contenu du tableau : le portrait de Rodolphe II. Nous déduisons de la représentation picturale la conception initiale. Pour Arcimboldo, le point de départ est l'apparence de Rodolphe II et la volonté d'en faire un portrait. Il est fort probable que le peintre s'est mis à esquisser (soit de manière concrète, soit de manière virtuelle) un portrait naturaliste, avec les moyens de représentation picturale alors en vigueur, puis qu'il a remplacé tous les éléments picturaux par des fleurs, des fruits, des légumes. Grâce au travail de notre inconscient, aucun sentiment d'absurdité ne s'insinue en nous. Les redéterminations inconscientes restituent aux éléments leur signification première, le tableau retourne ainsi à son point d'origine. La présence d'un lien inter pictural très fort entre le tableau initial virtuel et le tableau peint contribue largement à en faire apprécier la valeur artistique. A ce stade de l'analyse, il faut reconnaître que les significations symboliques et allégoriques des éléments isolés n'ont pas aidé au déchiffrement du tableau.

Poursuivons notre illustration en analysant, à titre expérimental et comparatif, le « Picador » (1970) de Picasso. Comme l'ordre naturel des choses y est déconstruit et que la perspective est faussée, il nous faut un court instant pour distinguer deux yeux, un nez et une bouche. Bien que ces parties du visage s'éloignent de toute représentation naturaliste, elles sont reconnaissables. En revanche, si nous nous mettions à substituer à ces éléments constitutifs du tableau des objets ressortissant au monde de la corrida (pour respecter le style arcimboldesque), nous aurions de grosses difficultés à reconnaître un buste, puisque ni le tableau d'origine, ni le tableau métamorphosé ne présenteraient un ordre familier. Un tel ordre chaotique, ou du moins des plus insolites, n'a pas de sens car, ne pouvant être perçu visuellement, il devient invraisemblable. Arcimboldo transforme un tableau naturaliste en un autre tableau, en remplaçant chaque élément pictural tout en maintenant l'ordre spatial des éléments. Picasso dévoile dans un film l'une de ses techniques picturales ; après avoir esquissé de manière réaliste une scène, il décompose peu à peu l'ordre des choses et comme successivement l'esquisse initiale. Chaque élément est pour ainsi dire aliéné tout en restant reconnaissable. C'est ainsi qu'une peinture cubiste émerge peu à peu d'un tableau réaliste, et finalement s'y substitue. La situation serait encore plus problématique si nous prenions un tableau de Mondrian (par exemple *Composition I*, composé de carrés multicolores) et que nous remplacions les formes géométriques par des fruits ou des légumes, notre méthode échouerait lamentablement. Par ailleurs, il est

vrai que l'idée même de reprendre la technique arcimboldesque et de l'appliquer au style de Picasso ou Mondrian est improbable. Puisque la plupart de ces peintures ont déjà supprimé l'ordre classique sans pour autant faire appel à une « défiguration », toute complexité supplémentaire, par exemple une application de la technique arcimboldesque, n'apporterait rien sur le plan artistique. En vue de la reconnaissance, la composition picturale d'Arcimboldo doit répondre à la condition préalable selon laquelle la réalité (en l'occurrence un visage) est dans un premier temps reproduite virtuellement sous des traits naturalistes, avant que ses éléments ne soient remplacés par des objets peints à la fois étrangers et pertinents. Le tableau virtuel, antérieur au « véritable » tableau, doit donc disposer d'un agencement « naturel » connu du spectateur – l'agencement étant en l'occurrence la forme du visage. Car seul l'objet du tableau virtuel se rencontre dans la nature, et non l'objet tel qu'il est représenté dans le tableau concret. Notre inconscient ne reconnaît facilement que les objets dont l'agencement naturel a été mémorisé, et ce, même si les objets ont été substitués.

Après cette « visualisation » de la problématique, venons-en à la méthode d'analyse picturale proprement dite, source d'inspiration théorique en vue de l'élaboration d'un texte virtuel.

2) Identification picturale : construction et transposition

Consacrons-nous à la mise au point d'un modèle. Afin de comprendre le processus de reconnaissance d'un tableau d'Arcimboldo, nous voulons faire abstraction du travail de notre inconscient, c'est-à-dire supposer que l'ordre global des éléments picturaux (forme d'une tête avec une partie du buste) ne peut être saisi intuitivement. Chaque objet (fruit, fleur, légume) représenté de manière naturaliste demeure cependant reconnaissable. Vus sous cet angle contraignant, les objets peints apparaissent comme un amalgame chaotique de choses. Nous admettons cependant qu'une telle perception de l'objet pictural n'est pas facile à obtenir puisque l'inconscient resurgit sans cesse, quelques efforts qu'on fasse pour l'en empêcher. Nous tenterons toutefois d'ignorer sa présence latente.

L'absence de traits typiques d'une représentation abstraite nous permet d'écarter sur-le-champ l'hypothèse d'une construction systématiquement chaotique, aussi bien pour soi qu'en guise de protestation contre les règles traditionnelles de la représentation picturale. Un tel art serait d'ailleurs impensable à l'époque d'Arcimboldo. Le titre du tableau, *Vertumne*, constitue un indice majeur pour nous guider dans notre recherche. Il suggère que, derrière ce désordre évident (l'inconscient ayant été cadennassé), se cache une intention artistique précise, non directement accessible. L'amalgame des nombreux objets peints ne correspond, semble-t-il, à aucun ordre connu de la représentation picturale

traditionnelle ; pas même à une nature morte, aussi peu conventionnelle soit-elle, en dépit du choix des éléments et de leur représentation naturaliste. En effet, l'emplacement insolite des objets peints remet d'emblée en question une telle association. Par ailleurs, une nature morte ne requerrait aucun autre plan de signification. Qui plus est, notre objectif étant la recherche d'un contexte global familial, nous ne voulons pas nous attarder sur des parties du tableau, même si elles ont un sens isolément. Car une approche partielle ne permet pas de prendre en considération l'ensemble des objets présents sans que des contradictions surgissent. Le tableau ne fait allusion à aucun autre ordre recevable (par exemple une illustration scientifique). Le thème directement accessible se laisse résumer de la façon suivante : « ordre chaotique d'objets végétaux. ».

Etant donné qu'aucun mode d'explication traditionnel ne permet d'attribuer un sens satisfaisant à l'amalgame d'objets peints, il convient de chercher de nouveaux modes d'explication. On pourrait certes s'interroger sur la nécessité de tels développements. Ne suffirait-il pas d'apprécier la qualité technique de la représentation naturaliste de ces objets ? Une étude qui ne verrait dans le tableau *Vertumne* que l'agencement inhabituel et peu systématique d'un choix singulier de fleurs, de fruits et de légumes (c'est-à-dire le thème directement perceptible) ne peut porter que sur la spécificité de la technique picturale, sur les objets reconnus et sur le caractère absurde et désordonné de leur mise en place. Certains objets pourraient également se voir attribuer une signification transcendante, la pomme deviendrait par exemple le symbole de la connaissance ; le lys, celui de la vertu. De tels éléments sont toutefois assez rares ; en outre, n'étant pas insérées dans un contexte global, ces interprétations ponctuelles paraissent aussi saugrenues. Cependant, la plupart des éléments ne semblant pas renvoyer à une réalité les dépassant – et encore moins à une allégorie – le thème premier, bien qu'insolite, s'impose comme une évidence.

Si cette première approche ne nous satisfait pas et que nous nous mettions à la recherche d'indices supplémentaires, nous observons alors deux phénomènes : le premier est que tous les éléments appartiennent au monde végétal ; le second, que tous ses composants sont peints de manière naturaliste. Une analyse plus fine dévoile, au regard de l'axe vertical du tableau, des objets similaires placés en miroir. Nos connaissances actuelles sur Arcimboldo (entre autres sur sa technique picturale parfaite), et sur les courants artistiques à la mode à son époque, nous incitent à supposer que de telles régularités ne sont ni le fruit du hasard, ni celui de notre propre imagination, mais qu'elles relèvent d'une nécessité non directement accessible. Le titre du tableau est lui aussi énigmatique. Ces deux singularités suscitent la curiosité du chercheur et l'amènent à s'interroger sur le sens mystérieux de cette œuvre. Nous posons l'hypothèse selon laquelle le tableau présenterait

au moins deux plans de représentation, l'un directement accessible et visible, l'autre relevant du travail du spectateur. Ce dernier plan peut différer de beaucoup selon les vues subjectives et les compétences générales et spécifiques du chercheur. Il s'avère donc nécessaire de procéder à une analyse systématique et approfondie des éléments peints afin de parvenir à la découverte d'une construction picturale sensée.

La plus grande confusion résulte de l'emplacement des éléments, c'est pourquoi nous voulons tout d'abord nous y attarder. Chaque élément occupe une position déterminée à l'intérieur du tableau et sa relation aux autres éléments est fixe. Deux (voire plusieurs) éléments semblables se différencient avant tout par leur place distincte dans le tableau. La relation qui unit certains éléments entre eux peut nous rappeler un autre ordre connu d'objets. L'emplacement mesurable des objets fait apparaître deux ensembles intelligibles, le premier est délimité par la circonférence d'un cercle rudimentaire ; le second, par les lignes approximativement droites d'un rectangle. Le cercle se situe dans la partie médiane supérieure du tableau ; le rectangle, dont trois côtés coïncident avec le cadre du tableau, se trouve dans la partie inférieure du tableau. Le cercle et le rectangle se touchent. Penchons-nous maintenant sur les éléments inscrits dans le cercle. Nous y voyons pratiquement au centre une poire rougeâtre (la partie grosse en bas). Si nous considérons la poire en tant qu'axe vertical et que nous observions les objets qui l'entourent, nous découvrons deux spécimens de fruits de forme analogue disposés symétriquement de part et d'autre de l'axe : une cerise noire et une mûre de même taille. Puis, si nous traçons une ligne d'un fruit à l'autre, nous constatons que celle-ci coupe la poire en deux parts inégales (un tiers en dessus et deux tiers en dessous). Cette constellation rappelle fortement un visage dessiné par un enfant : un nez (figuré par la poire) et deux yeux (représentés par deux petits fruits noirs). En raison de cet ordre des éléments, et indépendamment du fait de savoir si un tel agencement a été voulu ou non par le peintre, nous formons l'hypothèse que la partie supérieure du tableau (qui concerne les éléments appartenant au cercle) représente un visage. Nous désignons cette opération par le terme d'« ancrage » du nouveau thème pictural virtuel. Ce nouveau thème hypothétique s'intitule « portrait », bien que certaines incertitudes demeurent quant à la signification de la partie inférieure du tableau. Nous avons énoncé plus haut que chaque élément sera remplacé par un nouvel élément ; une telle démarche ne remet cependant pas en question la place des éléments qui reste inchangée. En d'autres termes, l'emplacement est une proposition invariante de cette méthode.

Parmi d'autres invariants indispensables à l'identification univoque d'un objet peint, relevons les caractéristiques suivantes : *la taille, la forme et la couleur*. Ces propriétés ainsi que celles de l'emplacement sont directement reconnaissables, donc transmissibles, dans la présente

représentation picturale. Si ces qualités ne suffisent pas à identifier l'objet pictural, il est nécessaire d'en trouver d'autres dans le tableau. Ces dernières seront également invariantes. Parfois, quelques caractéristiques suffisent pour reconnaître l'objet. Les attributs secondaires servent alors à confirmer les résultats obtenus. L'identification du thème pictural virtuel ne requiert aucune connaissance extra picturale de l'objet analysé en question. Nous songeons ici à un savoir touchant le goût ou l'odeur typique d'une poire, sa consistance, le fait qu'elle pousse sur un arbre et qu'elle pourrisse très vite, qu'au Moyen Âge elle représente un symbole marial à cause de ses fleurs blanches, que dans la croyance populaire, le poirier soit associé au genre féminin.

Revenons aux propriétés picturales internes. La taille de la poire rougeâtre, évasée vers le bas, est relativement grosse, comparée au cercle qui l'englobe. Le nez présente des qualités similaires. L'invariabilité de ces traits étant conservée dans l'objet virtuel figurant « le nez », la justesse de cette attribution est établie. De plus, elle est en conformité avec l'hypothèse de l'ancrage. En principe, d'autres objets virtuels pourraient présenter des propriétés invariantes similaires. Il serait alors indispensable de revérifier l'adéquation de l'ancrage à l'objet. Dans le cas étudié, l'analyse des qualités invariantes de la cerise noire et de la mûre confirme la justesse de l'ancrage. Ainsi ces trois objets peuvent-ils être compris comme les représentants des parties équivalentes dans un visage. L'ancrage de la redétermination ne repose donc pas sur une représentation abstraite et gratuite, mais sur une réalité partielle du tableau. Cette réalité se réfère toutefois à quelques caractéristiques générales (emplacement, forme, couleur et taille) des trois éléments, et non à leur signification. Le tableau partiel virtuel ainsi obtenu se superpose désormais au tableau original.

Attribuer, sans aucune contradiction, d'autres éléments du tableau aux éléments correspondants d'un visage, vu de face, c'est nous rapprocher du sens global recherché. Par rapport à l'axe vertical figuré par la poire, nous discernons d'autres symétries d'objets de même taille, de même couleur et de même forme (entre autres, deux épis de blé mûr, deux cosses de pois, quatre fruits oblongs rouges, une pêche et une pomme, deux involucre, deux cerises rouges). Conformément à notre hypothèse, nous pouvons désormais assigner à ces fruits les éléments pertinents d'un visage, compte tenu de leur emplacement, de leur forme, de leur taille et de leur couleur. Les deux épis de blé deviennent les sourcils ; les cosses de pois, les paupières ; la cerise noire et la mûre, les iris ; les quatre fruits oblongs rouges, les poches sous les yeux ; la pêche et la pomme, les joues ; les deux involucre, la moustache ; et les deux cerises rouges, la lèvre inférieure. Dans le cadre des redéterminations, nous constatons que, dès lors qu'une nouvelle désignation présente une certaine évidence, nous pouvons, en nous fondant sur le nouvel ordre supposé (en l'occurrence un visage), procéder par déduction logique, et

en raison avant tout de l'emplacement des objets, à de nouvelles redéterminations ; par exemple, les joues entourent le nez. Une telle démarche participe de ce que nous appelons *l'inférence*. Celle-ci est légitime puisque l'emplacement des objets est une grandeur invariante, et que le thème de l'ancrage peut être considéré comme un thème global. Les objets « méconnaissables » (du fait d'une représentation imprécise, d'une dégradation du tableau ou encore du manque de connaissances biologiques du lecteur) doivent être déduits, par inférences successives (sur le tableau d'origine et sur le tableau virtuel) – ce qui n'est pas le cas ici.

Dans l'exemple étudié, les redéterminations des éléments restants, inscrits dans la surface du cercle, peuvent être inférées. Au-dessus du nez se trouve le front : en conséquence, la fleur sèche surplombant la poire figure le front. Puis, nous inférons la signification des objets peints dans la surface rectangulaire. Comme on le sait, la tête repose sur le torse, elle est reliée à celui-ci par le cou. Le tracé de la ligne médiane ainsi que la surface de contact entre les deux formes géométriques suscitent en effet une telle association. Aussi peut-on attribuer aux éléments de cette surface les éléments d'un tronc, c'est-à-dire ceux d'un habit ou d'une armure. Si un tableau composé de deux parties elles-mêmes homogènes (surface circulaire, surface rectangulaire) ne présentait aucun ordre supérieur global (en l'occurrence un portrait), il faudrait alors trouver pour la partie inférieure du tableau son propre point d'ancrage.

Dans le cadre d'une telle démarche, certaines discontinuités formelles, tangibles dans la représentation, ne peuvent être évitées, pas plus qu'on ne peut attribuer de manière claire et univoque une nouvelle désignation à certains éléments secondaires. Ces manques n'ont aucune influence sur la formation d'un sens intégral nouveau, du moins pour ce qui concerne le cas présent ; ils semblent d'ailleurs faire partie intégrante de la technique picturale développée par Arcimboldo. Le tableau peut désormais être considéré comme « déchiffré » ; c'est un buste partiellement visible, peint de manière non conventionnelle. L'agencement donné des éléments ne laisse pas d'emblée transparaître cet ordre familier en raison du caractère inhabituel de la représentation. Seules une analyse détaillée et la reconnaissance de deux ensembles familiers appartenant à un ordre connu ont permis l'élaboration d'une nouvelle formation de sens. Cette dernière peut être considérée comme étant pour une large part dénuée de contradiction ; en effet, le nouveau tableau interfère sur-le-champ avec l'original et intègre de manière sensée et non lacunaire l'ensemble des objets virtuels. Un tel résultat ne signifie pas que le peintre ait délibérément choisi cette construction même ; il souligne seulement la compatibilité du tableau avec cette formation de sens externe mais non gratuite. Nous formons donc une conjecture sur le travail pictural d'Arcimboldo. Dans le cadre de notre analyse, nous

avons *transposé* l'univers figuratif peint du tableau d'origine en un univers virtuel distinct, lui aussi figuratif. Aussi bien les objets de l'univers figuratif virtuel que ceux de l'univers figuratif représenté sont des objets ressortissant au monde réel familier. L'appellation « virtuel » ne signifie donc pas « irréal », mais renvoie au fait que les objets virtuels ne sont pas directement représentés sur le tableau. Une telle transposition, autrement dit le type de monde virtuel (figuratif, non figuratif, partiellement figuratif) auquel on a affaire, dépend entièrement de l'ancrage du nouveau thème global. En principe, il est tout à fait pensable qu'un autre chercheur puisse avec d'autres méthodes arriver au même résultat ; le raisonnement esquissé ici n'a aucune prétention au monopole.

Il est clair que l'invariabilité de l'emplacement et des autres caractéristiques évoquées demeure puisque ce sont ces données mêmes qui constituent la structure originale du système. Le choix et la pertinence des objets peints ne sont pas étrangers aux critères invariables à l'œuvre dans un portrait de type naturaliste. Plus leur nombre repris est grand, plus facile est la reconnaissance de l'enjeu voulu.

La démarche proposée n'a qu'un seul objectif : offrir au contemporain un délice culinaire, un plaisir culturel anticonformiste supplémentaire et inaccessible d'entrée de jeu. La voie tracée par l'analyse picturale comporte de nombreuses décisions à caractère purement subjectif, ce qui n'est pas sans conséquences pour la suite. L'étape de l'ancrage est significative à ce propos. Il est donc probable que l'on obtiendrait des résultats différents mais de valeur équivalente par d'autres moyens. Cependant il est vrai que ces réflexions s'avèrent oiseuses pour le tableau d'Arcimboldo (utilisé ici en guise de support visuel), puisque le peintre a tout mis en œuvre pour permettre une reconnaissance spontanée et univoque. Et notre inconscient lui donne raison ; point n'est besoin ici d'emprunter le chemin ardu proposé pour reconnaître avec certitude un portrait derrière l'amalgame des objets peints.

Théoriquement, la réflexion pourrait en rester là. Néanmoins, il serait intéressant, même souhaitable d'approfondir la question. Après nous être interrogée sur le « comment » de la représentation, nous pourrions nous pencher sur le « pourquoi ». Le choix singulier des éléments végétaux ne manque pas de susciter la curiosité du spectateur. En chercher les raisons signifie se lancer dans l'interprétation du contenu pictural. La nouvelle formation de sens ne rend donc pas l'interprétation caduque. Semblable à une traduction, elle requiert un commentaire supplémentaire, portant sur des connaissances extra picturales présumées : les significations symboliques ou allégoriques, les ressemblances avec le personnage historique. Une comparaison avec les autres portraits d'Arcimboldo peut s'avérer fructueuse. Une interprétation soulignerait par exemple la présence d'analogies frappantes avec le personnage historique de Rodolphe II, retiendrait la pomme et le lys en tant que symboles de la connaissance et de la vertu respectivement, signale-

rait le choix de certains objets comme le reflet de la profession de général. L'interpicturalité entre le tableau d'origine et le tableau virtuel joue de toute évidence un rôle essentiel. La tension entre l'apparente obscurité de la représentation et son éclaircissement confère au tableau une dimension supplémentaire, difficilement accessible par d'autres moyens.

Récapitulons brièvement les différentes étapes de ce modèle expérimental :

Les différents mondes

Nous distinguons trois mondes : le premier, « réel », comprend l'ensemble des données issues des connaissances personnelles du récepteur (formation, expérience etc.) ; le deuxième, « représenté », renferme tous les objets du tableau perçus et reconnus par le récepteur (les figurations naturalistes d'éléments végétaux du « monde réel ») ; le dernier, « virtuel », reproduit un univers d'objets issus du « monde réel » construit par le récepteur (tête, torse).

Vérification de l'adéquation de la méthode d'analyse picturale

L'applicabilité de cette méthode d'analyse dépend de l'existence pré-supposée d'un thème non directement perceptible dont les éléments et les propriétés globales sont issus du monde « réel » et connus par le récepteur.

Ancrage du nouveau thème

Un groupe isolé d'objets peints devrait permettre au récepteur de lui associer une constellation d'éléments familière et dotée d'un sens élevé. Dans le cas étudié, le thème initial « ordre chaotique d'objets végétaux » devient sur le plan virtuel un « portrait ». L'ancrage détermine en première analyse les contours des différents ensembles d'objets du monde « réel », sur lesquels les objets « virtuels » viendront se greffer.

Généralisation de l'ancrage

L'attribution de nouvelles significations pour les objets restants s'effectue selon le thème central fixé par l'ancrage et compte tenu des invariances ou des inférences.

Vérification du principe de non-contradiction

Une fois réalisée la substitution des objets virtuels aux objets peints, le thème du tableau virtuel obtenu devrait coïncider avec celui qui est ar-

rêté par l'ancrage. Par ailleurs, le tableau virtuel ne devrait pas comporter plus de « lacunes » que le tableau d'origine.

Interprétation

Si besoin est, le tableau virtuel peut être interprété. Les rapports inter-picturaux acquerront alors une portée considérable.

ANALYSE PICTURALE VERSUS ANALYSE TEXTUELLE

Le sens global élevé qui se dégage du tableau d'Arcimboldo n'était pas directement accessible à partir des éléments picturaux. Le terme « élevé » ne renvoie pas ici à une signification transcendante, mais à un sens qui excède le sens immédiatement perceptible. Il est vrai que l'effet de surprise était ici plutôt mince, vu que l'on pouvait accéder directement au résultat final par d'autres moyens, à savoir l'inconscient. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle il existe des analogies substantielles entre le tableau d'Arcimboldo, vu sous cet angle-là, et nos textes, les différences frappantes mises à part. Ces similitudes devraient nous permettre de développer une méthode d'analyse textuelle semblable et donner lieu ainsi à des formations de sens fondamentalement nouvelles. Nous ne procédons donc pas à une modification des méthodes traditionnelles d'interprétation.

Souvenons-nous en : le problème central posé lors de la reconnaissance des significations « élevées » pour chaque élément du tableau (sans le support du travail de notre inconscient) était de découvrir un ordre virtuel sensé (non directement accessible) pour l'emplacement des éléments. Ce qui semblait à première vue présider à l'organisation des éléments relevait davantage du désordre que de l'ordre. Cependant, dès lors que l'on a pris conscience que les éléments obéissaient à un ordre supérieur, en principe étranger à leur nature première, et donc qu'ils renfermaient un sens élevé, on a pu se mettre à la recherche des significations virtuelles. Une fois un premier ordre virtuel décelé, à tout le moins pour une partie du tableau (conformément à l'ancrage), il a été désormais possible, en vertu du système des invariances communes, de calquer l'ensemble des éléments du tableau partiel concret et perceptible sur celui des éléments du tableau partiel virtuel émergeant de ce nouvel ordre. L'étape suivante a consisté à élargir les acquis à un ordre global comprenant l'ensemble des éléments picturaux : la représentation picturale d'un buste vu de face. Chaque élément constitutif du tableau d'origine s'est vu ainsi attribuer une nouvelle signification virtuelle plus « élevée ». Cette approche nous a permis d'obtenir des résultats pertinents. Adapter cette méthode de manière aussi juste que possible afin qu'elle puisse être appliquée aux contenus voilés de nos textes : tel est notre objectif. Retenons d'emblée une différence significa-

tive au stade de la transposition : nos textes – contrairement à notre étude précédente, où le travail de l'inconscient était mis en veille – ne sont pas un amalgame chaotique de signes linguistiques, de phrases ou de parties textuelles, comparables à certains textes lyriques surréalistes. Ils présentent des ordres linguistiques à l'origine de plusieurs formations de sens globales ou partielles des textes. Ces dernières, fruit de longues réflexions, sont loin d'être le produit de l'inconscient. Les thèmes les plus divers ont été traités dans le détail grâce aux moyens traditionnels de l'interprétation.

Les objets peints deviennent ici les mots d'un texte, ou plus précisément les « choses » que ceux-ci désignent. Les significations seront donc celles qui tombent sous le sens, le sens figuré (soit métaphorique, symbolique ou allégorique) étant si possible écarté. En effet, le but de cette opération n'est pas une compréhension de texte dans le sens d'une interprétation, mais une étude de texte immanente servant en première analyse à construire une paraphrase, à élaborer un résumé succinct. Si, en raison d'une trop grande hétérogénéité, le texte n'autorise pas une telle démarche, cela signifie que cette méthode n'est pas applicable à ce texte.

La distinction entre les trois « mondes » subsiste : le premier, « réel », représente le monde, tel que le récepteur le connaît en fonction de son bagage culturel ; le deuxième, « représenté », se rapporte à des « choses », telles qu'elles sont perçues par le récepteur en vertu de sa compréhension immanente du texte ; le troisième, « virtuel », se réfère à des représentations hypothétiques dotées d'un sens « élevé ».

Le « monde réel » comprend des objets aussi bien du monde « représenté » que du monde « virtuel ». Ces réalités ainsi présentées peuvent être soit figuratives (êtres humains, animaux, vêtements, nourriture etc.) soit non figuratives (activités, comportements, concepts, théories etc.). Les premières sont de deux espèces, soit animées ou inanimées, issues soit du monde naturel soit du monde culturel. Les secondes peuvent être rangées dans deux catégories : celle des faits perceptibles par les sens (le mouvement, la parole, la croissance, l'amour etc.) et celle des faits de nature abstraite ou résultant d'une activité intellectuelle – nous entendons par là tout ce qui peut être désigné par des concepts scientifiques (issus des sciences théoriques, pratiques, théologie comprise).

Maints éléments du « monde réel » appartiennent en même temps au « monde représenté » dans le texte initial. C'est le sens le plus évident, le plus plausible, qui sera retenu.

Les composants du « monde représenté », leurs caractéristiques et les liens les unissant inclus, seront désormais transposés dans le « monde virtuel » ; autrement dit, nous procédons aux redétermina-

tions⁵³. Les éléments du « monde virtuel », part entière du « monde réel », obéissent également à des structures relationnelles précises. Conformément à la démarche de l'analyse picturale, l'ancrage du nouveau thème hypothétique définit la nature du « monde virtuel ». L'ancrage n'est pas une réalité indépendante du sens immanent du texte initial. Semblable à un cordon ombilical, il crée un lien vital entre le texte initial et l'« après-texte », garantissant par là le bien-fondé du nouveau sens, et le préservant de tout arbitraire. Cette opération assume ainsi une fonction similaire à celle de la *subscriptio* dans l'emblème⁵⁴. Le passage hardi du texte concret au texte virtuel, ainsi décrit, peut certes susciter quelques inquiétudes quant à la justesse du résultat. La généralisation de l'ancrage aux divers éléments du texte initial apportera, nous l'espérons, les éclaircissements et les certitudes nécessaires.

Le calque des composants du « monde représenté » sur les composants du « monde virtuel » n'a pu se faire qu'une fois que l'invariance de l'emplacement des éléments peints – aussi bien au sein de la surface picturale que dans ses relations aux autres éléments – et de certaines autres caractéristiques (taille, forme, etc.) a été admise. Sur le plan textuel, nous ne parlerons pas d'emplacement des choses désignées mais de relations. De plus, contrairement au caractère statique de la place des objets dans un tableau, les relations unissant les éléments d'un texte entre eux peuvent être de diverses natures, soit fixes (relation père-fils), soit dynamiques, donc soumises à un changement (le lieu de séjour d'un personnage).

La méthode d'inférence peut être appliquée *mutatis mutandis* à l'analyse textuelle. Comme chaque désignation embrasse un ensemble de facteurs, il faudra en tenir compte lors de la redétermination des « choses ». Ce réseau de significations se retrouvant dans la transposition, il suffit parfois de reconnaître deux ou trois éléments pour pouvoir ensuite en inférer les éléments restants. Ainsi une cape est-elle un vêtement, composé de plusieurs pièces, avec ou sans capuchon, qui enveloppe le haut du corps et protège du regard et des intempéries. Les scripts⁵⁵, en décrivant minutieusement les différentes étapes d'un procédé, peuvent servir à en inférer de nouvelles significations.

Cette méthode d'analyse textuelle ne présuppose pas nécessairement l'existence d'une formation de sens intégrale du texte. Toutefois, suite aux ancrages respectifs, des formations de sens homogènes et communicables devraient être possibles pour les différentes parties du

53 Les mots, en tant que « signe textuel », acquièrent ainsi un sens plus univoque.

54 Sur l'emblème en général, consulter Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique et emblématique humaniste : l'évolution et les genres (1580-1700)*.

55 Theodor Lewandowski, *Linguistisches Wörterbuch* 1-3, p. 973.

texte, faute de quoi l'applicabilité, voire l'utilité de la méthode se révélerait par principe problématique. Plus le nombre d'indices en faveur d'un ordre éventuel (reconnaissance de thèmes à l'intérieur d'une partie du texte) augmente, plus la probabilité de succès de la méthode sera élevée. Aussi est-il nécessaire de déceler une présence minimale d'ordres rudimentaires, voire de désordres systématiques éventuels, afin d'écarter d'emblée l'idée d'avoir affaire à de purs jeux stylistiques, en guise de protestation contre toute forme de tradition et sans aucun autre message. Nos textes étant des pièces de théâtre, la probabilité d'une grande hétérogénéité est faible, mais non impensable (cf. le théâtre surréaliste). Quelques formations de sens ont déjà été présentées par la critique, ce qui est très rassurant.

Nous partons de deux thèmes centraux par texte : le premier directement accessible, et le second pour ainsi dire « dérivé » du premier et posé comme postulat initial. En outre, nous émettons l'hypothèse selon laquelle un thème unique « dérivé » rassemble les deux textes étudiés, ce qui permet de conférer aux redéterminations une valeur générale. Le sens premier du *Jeu de la feuillée* est le traitement de la réalité arrageoise accompagné d'une scène féerique ; celui de *Fin de partie* met en scène quatre invalides (un père, son fils et ses parents) aux prises avec le quotidien. Rien à première vue, ne semble justifier la quête d'un sens plus « élevé ». La fixation du point d'ancrage se doit donc impérativement de reposer sur des indices textuels annonciateurs d'une réalité dépassant les événements immédiats. Comme nous le voyons, cette méthode d'analyse n'offre a priori aucune garantie de succès. Seule la qualité des résultats obtenus décide de sa validité.

Afin d'illustrer notre propos, revenons brièvement sur l'exemple précité de l'allégorie du jeu d'échecs. Le thème traité par le deuxième récepteur était une critique sociale de la société de son temps. L'ancrage pourrait se fonder ici sur l'assignation de professions non aristocratiques et profanes aux pions (au nombre de huit sur l'échiquier). Les propriétés invariantes de ce jeu découlent de la hiérarchisation des figures : au sommet de la hiérarchie trône le roi, puis vient la reine, s'ensuivent les fous, les cavaliers et les tours, et les pions n'arrivant qu'en dernier lieu. Sur le plan virtuel, cet ordre est respecté ; le roi devient le souverain d'un pays ; les figures médianes, les aristocrates, voire les couches sociales en possession de compétences analogues. Les fous, les cavaliers et les tours pourraient être associés aux clercs, aux chevaliers et aux seigneurs féodaux. La substitution de figures virtuelles aux figures initiales, compte tenu des invariances, confère au texte premier un sens nouveau, en parfait accord avec l'ancrage. Conformément aux règles du jeu d'échecs, les pions placés au bord de l'échiquier sont doublement limités et donc affaiblis dans leur liberté de mouvement, phénomène qui doit se retrouver sur le plan virtuel. Et c'est bien le cas en effet, puisque ces positions sont occupées par les jongleurs. Le « monde

réel » ressortit ici à l'univers du jeu d'échecs (objets figuratifs : l'échiquier et ses figures ; objets non figuratifs : le système de règles) et à celui de la société médiévale en générale (figuratif : les différents dignitaires ; les artisans, etc. ; non figuratif : la structure sociale, l'amitié, l'honneur, les vertus, etc.). Le « monde représenté » comprend les données du jeu d'échecs ainsi que des éléments étrangers à cet univers, par exemple le citadin et ses caractéristiques. Les grandes lignes du « monde virtuel » n'apparaissent qu'une fois l'ancrage défini. Les redéterminations touchent d'abord les objets figuratifs (l'échiquier représente la ville ; les figures, les grands dignitaires et les autres professions), puis le système de règles et enfin l'ordre hiérarchique des figures. Le jeu d'échecs présuppose l'existence d'une force extérieure déterminant le déroulement des événements, en l'occurrence les joueurs. Transposée sur le plan virtuel, cette donnée implicite renverrait à la prédestination divine présidant à la destinée humaine.

Nous pourrions reprendre à notre compte la maxime à la fois plaisante et audacieuse des mathématiciens célébrant la virtuosité de l'artiste qui parvient à un résultat final correct, grâce à des méthodes hasardeuses et en dépit de prémisses erronées et de résultats intermédiaires faux. La justesse du résultat final obtenu dépend en l'occurrence de la non-contradiction des relations entre les éléments liés par l'ancrage du nouveau thème. Cette exigence permet en outre de brider toute imagination débordante. En effet, le texte initial ne peut plus désormais être saisi comme une image informe aux contours flous, autorisant n'importe quelle interprétation au prix même d'omettre les éléments contraires à l'interprétation proposée. Une réécriture du texte se fondant sur les redéterminations serait souhaitable dans la mesure où elle permettrait d'une part de vérifier le degré de compréhensibilité du texte initial et de l'autre de voir si les obscurités du texte ont pu être éclaircies. L'ancrage devrait en tous cas avoir contribué à conférer au texte une plus grande clarté. Si celle-ci ne touche pas le texte dans sa totalité avec la même évidence, du moins les parties textuelles devraient présenter une plus grande accessibilité. En outre, un lien thématique plus souple devrait unir ces différentes parties entre elles. L'absence de telles certitudes remet en question l'applicabilité de la méthode aux textes choisis. Afin de réduire au maximum les efforts inutiles, il convient dans un premier temps de recourir à une simplification de la méthode pour vérifier la non-contradiction des hypothèses avancées. Celle-ci consiste en une transposition virtuelle du résumé initial grâce aux redéterminations. Cette démarche devrait nous permettre d'accéder rapidement à un sens global.

Quant à l'interprétation du texte virtuel, étape conclusive de notre méthode, elle va bien au-delà de l'explication ponctuelle de certains mots. Elle vise à saisir et à expliciter les enjeux dans leur contexte global (entre autres, rapports unissant les personnages entre eux, lien

entre les diverses actions). Par ailleurs, elle vient confirmer le caractère non-contradictoire du texte virtuel élaboré.

Une dernière précision : afin de faciliter l'accès au texte d'Adam de la Halle, nous proposons le texte original en ancien picard avec en regard la traduction en français moderne. Notre analyse bien évidemment se fonde sur le texte original (la traduction étant déjà par certains côtés une interprétation).

Avant de passer à l'application de l'analyse textuelle proprement dite, résumons brièvement les différentes étapes de notre démarche.

Vérification fondamentale de l'applicabilité de la méthode

Les commentaires issus de la littérature secondaire associés à nos propres réflexions sur la compréhension immanente du texte initial devraient nous permettre de mesurer les chances de réussite de la méthode.

Ancrage d'une nouvelle formation de sens

L'ancrage se fonde sur la recherche de passages laissant une place éventuelle à une nouvelle formation de sens ponctuelle. Celle-ci peut s'appuyer sur des interprétations déjà existantes, ayant porté sur un aspect particulier du texte. La présence éventuelle de plusieurs ancrages thématiquement différents nous amène à choisir celui dont les chances d'application à l'ensemble du texte sont les plus grandes.

Généralisation de l'ancrage

Conformément au nouveau thème hypothétique fixé par l'ancrage, nous assignons de nouvelles déterminations aux mots constitutifs de sens du texte initial. Elles peuvent être formées soit directement soit par inférence. Les propriétés figuratives et non figuratives ainsi que les relations existant entre les différents éléments sont reprises.

Vérification du principe de non-contradiction

Le contenu immanent du texte initial (en l'occurrence ce qui se passe sur scène) est brièvement résumé (sans être interprété). Ce condensé du texte est ensuite traduit à l'aide des redéterminations. Ce qui en résulte, c'est la quintessence de l'« après-texte », virtuel. Le nouveau thème doit être reconnaissable sur-le-champ et ne présenter aucune contradiction. Dans le meilleur des cas, une certaine forme d'évidence se fait jour.

Interprétation du texte virtuel

Le nouveau contenu virtuel est enfin interprété. Cette opération consiste à expliciter d'une part les relations entre les éléments virtuels eux-mêmes, et d'autre part les liens entre ces éléments virtuels et les données en vigueur à l'époque. L'intertextualité entre le texte initial et l'« après-texte », est ici d'une portée essentielle.

DEUXIÈME PARTIE : de l'interprétation

I. LE JEU DE LA FEUILLÉE : RÈGNE DE L'OPACITÉ

*Diex ! comment porroie
Trouver voie
D'aller a chelui
Cui amiete je sui ?⁵⁶
Adam de la Halle (Motet II)*

TEXTE INITIAL : INGÉNIEUX MINIMALISME

1) Titre : thèses

Le premier indice du caractère énigmatique du texte nous est d'emblée donné par le titre de la pièce. Pour Michel Butor :

« Toute œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés : le corps [...] et son titre, pôles entre lesquels circule une électricité de sens. »⁵⁷

Malheureusement, la tension de sens déployée entre notre texte et son titre semble bien faible. Ce dernier est équivoque, voire incompréhensible. Ce phénomène n'a d'ailleurs pas manqué de retenir l'attention de la critique. J. Dufournet⁵⁸ écrit :

« Il suffit de s'interroger sur le titre pour en pressentir la complexité. Titre double : c'est *li jus Adan*, qui évoque aussi bien l'auteur que le personnage, et *li jus de le fuellie*. Or le mot de feuillée – dans le manuscrit, *fuellie*, qui pouvait recouvrir une forme du mot *folie* – désigne le rameau de verdure qui servait d'enseigne aux tavernes, la loge de feuillage construite pour les fées selon la coutume du cycle de mai et celle qui abritait la chasse de Notre-Dame, la *foillie* des pastourelles à l'ombre de laquelle le chevalier tente de séduire la bergère, et sans doute aussi les feuillets du livre que rêve d'écrire Adam de la Halle. »

Le Jeu de la Feuillée est conservé, dans sa totalité, dans un seul manuscrit (Bibl. nat., fr, 25566 = P), sous la rubrique *Li jus d'Adam*, [*Li dis Adan*], accompagné de l'explicite *Li jeus de la Feuillée*. Cette copie date de la fin du XIII^{ème} siècle ou du début du XIV^{ème} siècle ; le dialecte est picard. Deux autres manuscrits ne contiennent que les 170, 174 premiers vers. En effet, il n'est pas rare que les copistes interviennent, parfois de manière radicale, dans le texte.

- | | |
|----|---|
| 56 | « Dieu ! Comment pourrais-je / Trouver le moyen / d'aller à celui / Dont je suis l'amie ? » |
| 57 | Michel Butor, <i>Les mots et la peinture</i> , p. 11. |
| 58 | Jean Dufournet, édition du <i>JdlF</i> , p. 10. |

La rubrique (var. *Le jeu Adan le Boçu P'*) a fait penser qu'Adam représentait l'auteur lui-même ; hypothèse qui s'est trouvée renforcée par la présence de plusieurs autres personnalités arrageoises, notamment Henri, le père d'Adam, Maroie, sa femme, et quelques compagnons tels que Riquier, Guillot.

2) Tableaux

Avant de passer à la discussion proprement dite du *Jeu de la Feuillée*, proposons, en guise de rappel, une synthèse de la pièce. Signalons qu'aucun thème majeur ne s'impose. En effet, cette pièce a souvent été vue comme une suite de tableaux dont l'ordre serait à première vue arbitraire, mais dont les contours seraient néanmoins nets.

La description suivante repose sur une répartition du texte, possible mais non contraignante, en onze unités de différente taille. Cet agencement permettra un accès plus aisé au texte, lors de l'interprétation.

Tableau I : « Monologue initial » (vers 1-12)

Adam, le protagoniste de la pièce, entre en scène en exposant dans un monologue sa ferme intention de quitter sa ville natale Arras et sa femme, Maroie, afin de reprendre ses études à Paris. Bien qu'il soit satisfait de son activité précédente, il n'en ressent pas moins la nécessité de changer d'orientation. Il souhaite « se reprendre ». Il compare son état actuel à celui d'une maladie grave. L'incompatibilité du mariage et des études reste énigmatique.

Tableau II : « Discussion sur le départ d'Adam et sur sa femme » (vers 12-50)

C'est à ses confrères Riquier, Hane et Guillot qu'il dévoile son dessein. Les réactions ne se font pas attendre: Riquier lui recommande de ne pas agir à la hâte ; aucun clerc n'est jamais sorti d'Arras ; Guillot, préoccupé du sort de Maroie, sa « payse », lui rappelle l'indissolubilité du sacrement du mariage. Quant à Hane, il lui reproche gentiment son caractère versatile. Adam laissera sa femme chez son père Henri.

Tableau III : « Le portrait de Maroie » (vers 51-181)

Le portrait antithétique de Maroie repose sur une double temporalité. Dans le style de l'amour courtois, Adam décrit sa femme, telle qu'elle était jadis, belle et séduisante, et, dans le style de la sottise chanson, telle qu'elle est aujourd'hui, pâlotte et ronchon. Adam se demande s'il n'a pas été la dupe d'une illusion. Riquier, sensible aux charmes de Maroie, ne partage pas les inquiétudes du mari. A ses yeux, Adam souffre d'une trop grande saturation. La crainte qu'un autre malheur ne lui arrive tour-

mente notre protagoniste. La vieillesse prématurée de Maroie ainsi que les préoccupations d'Adam semblent absurdes.

Tableau IV : « La scène du médecin » (vers 182-285)

Le père d'Adam, Henri, apparemment malade et souffrant, approuve la décision de son fils, toutefois il n'est pas prêt à lui apporter le soutien financier requis. En l'en croire, il aurait investi tout son bien dans l'achat de vins et de victuailles. Une bien étrange explication, reconnaissons-le ! Les raisons du malaise de Henri sont à chercher dans l'avarice ; tel est du moins le diagnostic du médecin. Dix autres bourgeois de la ville d'Arras présentent des symptômes analogues. De plus, alors que quelque 2000 patients⁵⁹ sont à l'article de la mort, aucune aide ne peut venir soulager leur mal. Henri s'inquiète de ses ballonnements et croit devoir garder le lit ; le médecin le rassure. Ensuite, une certaine Dame Douce fait son entrée en scène et nous apprend qu'elle vient de faire plus de trois lieues pour montrer son urine au médecin. L'analyse décèle une grossesse. Le médecin lui reproche de mener une vie morale dissolue. Cette dernière accuse Riquier, un homme marié, d'être le père de son enfant à venir ; accusation qui est démentie sur-le-champ par le père prétendu.

Tableau V : « Les femmes querelleuses » (vers 286-321)

Guillot menace Riquier de tout dévoiler à sa femme. Ce dernier proclame haut et fort son innocence, toutefois sa réaction laisse entrevoir sa crainte face à d'éventuelles représailles. Les vers suivants nous rapportent un fait surprenant : tous les bourgeois d'Arras, Adam et Riquier y compris, n'ont de cesse de se quereller avec leur femme. Hane, selon toute vraisemblance un célibataire, se dispute avec sa mère.

Tableau VI : « Le moine et Walet » (vers 322-391)

Un moine entre en scène et exhibe les reliques de saint Acaire, censées guérir toute forme de folie, de démente et de sottise en contrepartie d'une petite aumône. Henri et Riquier songent d'emblée à Walet, dont la sottise notoire se trouve confirmée par l'apparition du personnage en question. Les personnes présentes offrent des dons au moine au nom de leurs voisins. Soudain Hane s'exclame : « Or en faisons tout le vieil / Pour chou c'on dist qu'il se coureche » / « Faisons donc tous le veau : On dit que ça le rend furieux. » (vers 376-377).

59 Le comportement du médecin ne manque pas d'éveiller la curiosité du lecteur. De plus, aucune épidémie d'une telle ampleur n'a été recensée à Arras à cette époque.

Tableau VII : « L'entrée en scène du fou » (vers 392-427)

Un fou avéré, dénommé *li dervés*, entre en scène en compagnie de son père. Agressif, il ne cesse en outre de débiter des inepties. Ce comportement provoque le désarroi de son père qui menace de le frapper. En désespoir de cause, il invoque Sommeillon, le prince du Puy, pensant pouvoir ainsi ramener son fils à la raison. Rien n'y fait. Le fou accuse alors Adam de bigamie ; celui-ci s'emporte en dénégations. Cet incident introduit le débat sur les bigames.

Tableau VIII : « La scène des bigames » (vers 428-513)

Henri, Guillot et Hane participent à cette longue discussion. Le premier condamne la conduite scandaleuse des prélats, et s'indigne de la nouvelle décision papale de supprimer l'exemption d'impôts habituellement concédée aux bigames. Ceux-ci sont fermement déterminés à se battre pour défendre leurs privilèges. Quelques avocats et notaires réputés n'hésiteront pas à engager un procès à leurs frais. Plumus ferait partie des personnages touchés par cette bulle. Guillot accuse Henri de bigamie et lui reproche sa malhonnêteté et sa perfidie : ne se situe-t-il pas toujours du côté des plus forts ? Henri réfute cette accusation.

Tableau IX : « Le moine et le fou : intermezzo » (vers 514-556)

Le fou intervient dans la discussion et se méprend sur un propos de Guillot adressé à un autre interlocuteur. Il affirme être le pape et demande à Guillot de se présenter devant lui. Le moine ravi l'écoute avec attention. Le dialogue entre le père du fou et le moine nous dévoile ses origines (Duisans) et sa profession (potier).

Tableau X : « La scène des fées » (vers 557-874)

Riquier, se fondant sur une ancienne coutume, annonce l'apparition des fées pour la nuit même. Cependant la présence du moine empêche, semble-t-il, leur venue ; tel est du moins l'avis de Riquier. Le moine décide alors de ne plus demander d'aumônes et de mettre son reliquaire à l'abri. La fée Morgue entre en scène accompagnée de Maglore et d'Arsile. Adam et Riquier ont dressé la table à leur intention et ont omis de mettre un couteau. Maglore, à qui Morgue a assigné cette place « sans couteau », s'indigne et décide de se venger : Adam renoncera à son projet de voyage et continuera de jouir des agréments de la vie arrageoise ; Riquier perdra ses cheveux sur le devant. Les deux autres fées, satisfaites de leurs hôtes, leur font de jolis dons. Nous apprenons que la fée Morgue est amoureuse d'un jeune chevalier, prince du Puy d'Arras, nommé Sommeillon. Hellequin, le prince des enfers, fait également la cour à Morgue par le truchement de son messenger Croquesot. Après que Maglore, Arsile et Croquesot ont montré les faiblesses et la déloyauté de Sommeillon, Morgue se tourne définitivement vers Hellequin. Les fées

font apparaître par enchantement la roue de la Fortune, sur laquelle plusieurs personnalités arrageoises montent et descendent.

Tableau XI : « La scène de la taverne » (vers 875-1098)

Une fois les fées disparues, le moine se réveille. Hane propose de l'emmenner à la taverne. Adam, Henri, Riquier, Guillot s'y trouvent déjà. À peine arrivé, le moine s'endort derechef et pendant son sommeil l'assemblée réunie lui joue un mauvais tour. À son réveil, il apprend qu'il doit rembourser les dettes contractées par Hane en son nom. Il nie avoir donné un tel ordre. Comme personne ne vient à son secours, il renonce à se défendre plus longtemps. Ne disposant toutefois pas du montant requis, il laisse ses reliques en gage au tavernier. Le médecin se joint aux hôtes. Le fou réapparaît, sème le désordre et met en fuite les personnes encore présentes. Le moine revient, s'acquitte de ses dettes et récupère ses reliques. Il reste seul, à l'exception du personnel et de jeunes enfants. Les cloches de Saint-Nicolas se mettent à sonner.

Il est intéressant de retenir la disparité entre le temps du récit (une nuit) et le temps de la représentation (environ 1 h. 30).

J. Ch. Payen⁶⁰ écrit à propos de notre pièce : « *Le Jeu de la Feuillée* m'apparaît dans ces conditions comme une pièce dont les axes idéologiques seraient au nombre de trois : le premier viserait la femme, le second mettrait en cause la poésie, et le troisième concernerait les rapports de l'individu à la société. » La concision et la justesse de cet énoncé sont remarquables. Comme nous aurons l'occasion de le voir, ces trois points centraux joueront également un rôle essentiel dans notre analyse.

3) Ordre versus chaos

La critique, semble-t-il, a été plus sensible au chaos qu'aux possibles ordres en présence. Gsell⁶¹ souligne :

« In der Tat ist die Kritik nicht müde geworden, eine geradezu verwirrende innere Zusammenhanglosigkeit des Werkes zu betonen, das nur aus einer Anzahl lose aneinandergereihter Episoden bestehe. »

et renvoie aux formulations suivantes : « œuvre étrange et charmante »⁶², ou « pièce étrange ? »⁶³ « dualité bizarre »⁶⁴ et « curious ad-

60 Jean-Charles Payen, « Les éléments idéologiques dans le *Jeu de saint Nicolas* », p. 502.

61 Adam de la Halle, *Das Jeu de la Feuillée*. Kritischer Text mit Einführung, Übersetzung, Anmerkungen und einem vollständigen Glossar, p. 45.

mixture »⁶⁵. Ajoutons quelques commentaires qui vont aussi dans ce sens. « Y a-t-il même là une pièce ? Non au sens où nous entendons ce mot aujourd'hui, écrit Petit de Julleville⁶⁶. Tout est trop décousu pour former une œuvre vraiment dramatique. ». Ou encore Jeanroy⁶⁷ : « pêle-mêle de caricatures, [...] de quolibets ». En revanche, Frappier⁶⁸ insiste sur l'originalité de l'œuvre, même s'il constate que celle-ci consiste en une « série assez désordonnée de tableaux comiques et satiriques. ». Gsell⁶⁹ observe pour ce qui est des interprétations de Frappier, Dufournet et Adler :

« [...] obwohl alle drei Forscher einräumen, dass die gesamte *Feuillée* zunächst als « divertissement » zu verstehen sei, glauben sie feststellen zu müssen, dass bei solch vordergründiger Schau nirgends eine Einheit der Konzeption zu entdecken sei. »

Toutefois, chacun d'eux voit dans l'autobiographie subjective une possibilité de découvrir l'unité de l'œuvre – à supposer qu'il doive y en avoir une. Gsell refuse catégoriquement l'hypothèse de l'autobiographie qu'aucun indice ne viendrait appuyer.

La situation initiale n'est donc pas très encourageante. Néanmoins, le texte présente pour le moins un ordre (thématique) à l'intérieur de chaque « tableau ». Un lien formel minimal entre les divers tableaux est donné par la présence récurrente de quelques personnages. Souvent la remarque transitoire d'un personnage opère le passage d'une scène à l'autre.

L'idée de reprendre la conception homogène, proposée par les trois chercheurs susmentionnés, de la préciser, voire d'y apporter des éléments supplémentaires pour en souligner la justesse, nous séduit. Comme nous l'avons vu, le rôle des personnages dans l'élaboration d'une conception globale n'est pas mince, aussi leur accorderons-nous

62 Marius Sepet « Observations sur le Jeu de la Feuillée d'Adam de la Halle » dans *Études romanes*, (p. 69) », p. 140.

63 Michèle Gally, « Résurrection du Jeu de la Feuillée. Une pièce médiévale postmoderne », p. 10-27.

64 Joseph Bédier, « Les commencements du théâtre comique en France », p. 869-897.

65 Grace Frank, *The Medieval French Drama*, p. 267.

66 Louis Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature françaises, des origines à 1900*, p. 17.

67 Alfred Jeanroy, *La littérature de la langue française des origines à Ronsard*, p. 449.

68 Jean Frappier, *Le théâtre profane en France au Moyen Âge*, p. 72.

69 Adam de la Halle, *Das Jeu de la Feuillée*. Kritischer Text mit Einführung, Übersetzung, Anmerkungen und einem vollständigen Glossar, p. 16.

une place de choix dans l'application de notre méthode⁷⁰. Si, contre toute attente, le sens global, initié à partir d'une réflexion sur les personnages, n'était pas avéré, nous pourrions toujours appliquer la méthode aux tableaux, eux-mêmes homogènes.

ANCRAGE ET GÉNÉRALISATION D'UNE NOUVELLE FORMATION DE SENS : ÊTRE HUMAIN ET LITTÉRATURE

Ainsi que nous l'avons exposé dans le cadre de notre partie théorique, notre objectif premier consiste à chercher un thème virtuel intégral, pertinent du point de vue qualitatif et élaboré à partir de résultats ponctuels significatifs. Aussi l'ancrage en question doit-il être conçu de manière à ce que son sens général puisse être appliqué à l'ensemble du texte et, par là, à tous ses éléments constitutifs. Un nouveau texte virtuel et intellectuellement plus exigeant devrait en résulter. Nous devons admettre que l'existence d'un tel sens n'a pas été prouvée jusqu'ici, ce qui pourrait nous pousser à croire que pareil sens n'existe pas ; notre travail équivaldrait alors à courir après une ombre. Nous sommes toutefois convaincue qu'un tel sens existe, même s'il n'apparaît pas à la première lecture.

Sur le plan du texte initial, comme la critique l'a déjà démontré, les renvois directs (prise de position d'un personnage par rapport à un thème d'actualité littéraire) et indirects (allusions ou citations littéraires) à l'univers de la littérature sont nombreux. Deux personnages en particulier semblent s'intéresser de très près à cette problématique. Le premier est Adam dont l'appartenance à cet univers est explicitée par le vœu d'Arsile :

Aussi voeil je qu'il soit jolis
Et bons faiseres de canchons.
(v. 664-665)⁷¹.

Je veux aussi qu'il soit plein de gaieté
Et bon compositeur de chansons.

Rappelons également qu'Adam dépeint sa femme dans un style courtois, où se mêlent quelques éléments stylistiques issus de la sottie chanson, ce qui a permis d'établir un rapprochement entre le protagoniste Adam et l'auteur Adam de la Halle. Le deuxième personnage est Sommeillon, le Prince du Puy. Le père du fou, le fou, Croquesot et les fées le connaissent. Il n'apparaît toutefois pas sur scène, ce qui lui confère à première vue une importance relative. Qui plus est, Le Puy, une institution littéraire, est tombée sous le coup des critiques sévères du père d'Adam,

70 Cf. notre deuxième chapitre de la première partie : « Réflexion méthodologique : composition et langage ».

71 Édition de référence : Pierre-Yves Badel

Henri, et du fou. Ces quelques remarques signalent l'intérêt que portent quelques personnages aux questions littéraires et leur lien explicite avec l'univers littéraire d'Arras. Ce thème n'occupe toutefois pas une place vraiment centrale dans la pièce : il n'est d'ailleurs plus repris. On a davantage le sentiment d'avoir affaire à un thème secondaire. Et pourtant nous ne le perdrons pas de vue lors de notre recherche d'une nouvelle formation de sens.

Dans une pièce de théâtre, les personnages exercent, tout naturellement, une grande influence sur ce qui se passe sur scène. Ils sont le point de mire des spectateurs. Ce sont leurs actions, leur entrée en scène qui touchent plus profondément le spectateur. Les autres éléments (objets, personnes évoquées qui n'apparaissent pas sur scène) n'acquiescent une portée que dans la mesure où ils entretiennent un lien fort avec les personnages. Aussi la solution la meilleure, pour ce qui est du choix de l'ancrage du nouveau thème, serait-elle de le réaliser à l'aide des personnages.

Dans notre recherche de nouvelles significations pour les personnages et leurs rapports au monde environnant, il est nécessaire de se défaire de l'idée selon laquelle les personnages seraient les représentants des bourgeois d'Arras, même si quelques-uns d'entre eux sont saisis comme poètes. En effet, dès lors qu'on les réduit à cette fonction, il est difficile d'oublier le caractère banal et parfois rebattu de certains passages, et par là de certaines actions. Illustrons brièvement notre propos à l'aide du personnage Riquier. Dame Douce attendrait un enfant de lui, ce qu'il dément sur-le-champ, éveillant ainsi des sentiments mitigés dans l'assemblée. De plus, nous apprenons que sa femme est querelleuse et dominatrice. Cette scène rappelle fortement celles du théâtre populaire, dont l'épouse, querelleuse et trompée, constitue l'un des clichés les plus marquants. L'aspect satirique est plutôt mince, reconnaissons-le. La dénonciation des travers de l'homme et des faiblesses psychologiques humaines aurait pu être exprimée de manière plus exigeante et plus humoristique. A nos yeux, le sentiment qui se dégage de ces deux passages est que nous sommes confrontés à un divertissement trivial et schématique de bas niveau. Une telle impression est certes aussi voulue par le texte. La question qui se pose est de savoir s'il est raisonnable de s'arrêter à une première appréciation, d'ailleurs pas très flatteuse pour Adam de la Halle, et de considérer cette lecture mimétique comme la seule possible, la seule voulue par l'auteur. Nous supposons qu'une formation de sens libérée de la psychologie des personnages permettrait de placer le comportement quelquefois banal des personnages dans un contexte différent, plus sensé.

Comme nous l'avons vu, Adam serait un poète arrageois. Ce fait nous amène à réfléchir sur le mode de travail fondamental d'un poète et sur les composantes significatives de la création littéraire. En règle générale, on observe que le mode de travail d'un poète (ou plus globale-

ment d'un auteur) varie d'un texte à l'autre, mais on constate de même que quelques traits formels, quelques éléments du contenu, reviennent de manière récurrente, c'est pourquoi l'on peut parler de « mode de travail » ou de « mode d'écriture » typique d'un auteur – phénomène qui relèverait d'une certaine habitude⁷² de la part de l'auteur. Une telle particularité est saisie de manière quasi intuitive par le récepteur ; il sait que le style de Rutebeuf se distingue de celui de Bodel, sans toutefois énumérer sur-le-champ les différences en question. Nous ne voulons cependant pas restreindre le mode de travail typique d'un auteur à ses seules caractéristiques formelles, mais au contraire l'étendre à l'ensemble des éléments ressortissant à la composition littéraire proprement dite, ce qui revient à prendre en considération aussi bien les traits formels que les traits du contenu. Ces composantes ne sont pas seulement des éléments constitutifs de la composition littéraire, elles permettent également au récepteur de tirer des conclusions relatives aux compétences subjectives de l'auteur. Le mode de travail général d'un auteur, défini ainsi clairement par des caractéristiques précises, mène, du moins pour une période déterminée, une vie virtuelle autonome, indépendante du texte qui lui a donné vie. Il peut être considéré comme un objet d'étude distinct et être comparé à d'autres modes de travail.

Si nous étudions maintenant les textes de plusieurs auteurs, de la même époque par exemple, on peut également relever, pour un nombre suffisamment élevé de textes, certains traits communs tant de l'ordre du contenu que de la forme. Ces composantes, de même que les éléments constitutifs et substantiels des diverses compositions littéraires analysées et rassemblées en un faisceau, forment une sorte de « modèle de base » pour ces textes mêmes. Les textes correspondants qui présentent le même paradigme peuvent être considérés comme appartenant à la même catégorie. Dans le sens d'une généralisation, on parle plus couramment de « genre » ou de « sorte de textes ». Les modèles de base sont soit le résultat d'une énumération et d'une classification des diverses propriétés apparaissant dans les textes étudiés, soit un texte type, exemplaire contenant ces propriétés mêmes (textes canoniques). Semblables genres, décrits de manière plus ou moins standard, sont à même de mener une vie virtuelle autonome, indépendamment des textes dont ils sont issus (leurs caractéristiques n'apparaissent d'ailleurs jamais toutes dans un texte). Par conséquent, il est difficile de remonter aux origines d'un « genre ». Leur fonction est certes de permettre une classification plus aisée des différents textes littéraires. Une autre fonction possible, et à nos yeux plus intéressante, est celle d'offrir

72 Nous employons ce terme au sens que lui donne la psychologie : « forme d'apprentissage ».

aux auteurs des modèles exemplaires de composition littéraire, dignes d'imitation. Du point de vue de la production, les caractéristiques d'un genre peuvent apparaître comme des possibilités de la composition littéraire, voire comme des recommandations. Il ne resterait à un auteur qui se soumettrait à un impératif externe aussi vaste et appliquerait à la lettre les normes canoniques d'un genre standardisé qu'à se mettre à la recherche d'un contenu adéquat et, en fonction de ses compétences littéraires, à élaborer un ensemble cohérent en accord avec le genre choisi. Un auteur dévoile sa nature intérieure dès lors qu'il conçoit les propriétés typiques de sa composition littéraire ; en revanche, il peut s'approprier partiellement une nature extérieure et étrangère en adoptant, soit telles quelles, soit sous une forme modifiée, les qualités d'un genre standardisé, et en les dotant d'un nouveau contenu. Ses compétences en matière d'élaboration de ses caractéristiques propres, son habileté à choisir des propriétés extérieures et au besoin à les modifier ainsi que ses préférences pour certains thèmes se reflètent dans les traits typiques de ses textes qui, pour leur part, correspondent à aux qualités en jeu dans la composition littéraire de l'auteur en question. Dans ce contexte, nous avons parlé de « mode de travail » typique d'un auteur. Si un auteur renonce à se servir des genres standardisés, il élaborera alors une composition littéraire nouvelle, libérée des contraintes des textes exemplaires canoniques. Dans la mesure où cette composition littéraire peut apparaître aux yeux des autres comme exemplaire, l'éventualité d'une canonisation tardive de celle-ci n'est pas à écarter.

Le « prélèvement » de traits typiques sur un groupe de textes construits de manière analogue et issus de plusieurs auteurs est comparable à la création biblique de la femme Eve. En effet, en tant qu'objets de considérations théoriques et littéraires, et en tant que propriétés d'un genre, les traits relevés mènent, tout comme Eve, une vie personnelle. De plus, le prélèvement des caractéristiques d'un genre s'effectuant virtuellement, les traits ressortissant aux textes canoniques sous-jacents demeurent inchangés : il ne manqua rien à Adam bien que Dieu lui eût retiré une de ses côtes pour créer Eve. Selon la tradition biblique, Adam obtient la prééminence : il est le premier homme à partir duquel Eve sera dans un deuxième temps créée. Cette situation initiale n'est pas étrangère au fait que le masculin est souvent compris comme le moteur de tout devenir. Le processus de procréation lui-même semble également accorder la priorité au masculin puisque l'homme féconde et que la femme conçoit. Pour Aristote⁷³, il n'existe qu'un seul « véritable » genre, à savoir l'homme ; la femme n'étant qu'une sorte d'homme impuissant. Nous retrouvons cette position prédominante et active de l'homme, accompagnée de sa symbolique dans de nombreuses œuvres

du Moyen Âge. Les symboles masculins les plus courants sont les armes et les outils linguistiques lui permettant d'agir dans et sur le monde. En revanche, la femme est souvent présentée comme celle qui dissimule, préserve, conçoit, voire détruit.

La littérature du Moyen Âge connaît des constellations très divergentes pour ce qui concerne les attributions des actions et des identités aux deux genres. Si l'homme joue un rôle actif dans la lyrique courtoise, dans les « chansons de femmes » (composées très probablement par des hommes) c'est la femme, récitant un long monologue sur l'amour, qui occupe une position privilégiée. Cette approche des éléments fondamentaux issus de la production littéraire, de même que la comparaison avec la Genèse, nous offrent une nouvelle possibilité d'interpréter les personnages, et par là même de fixer l'ancrage pour une nouvelle formation de sens du texte. Conformément à ce qui a été dit, l'Adam biblique correspondrait au mode typique de la composition littéraire d'un auteur : nous pourrions dès lors voir dans les personnages masculins une sorte de personnification de cette composition littéraire (désignée ci-après par le terme de « mode d'écriture »). Un personnage féminin représenterait en conséquence un « genre » particulier. Ainsi par « mode d'écriture » ou « genre » comprenons-nous la transmission de faits de théorie littéraire. Ces réalités, énoncées sous forme de traits typiques de la composition littéraire, se rapportent à un auteur⁷⁴, dans le cas du « mode d'écriture » et à un groupe d'auteurs, pour ce qui est du « genre ». Les traits peuvent être typiquement valables pour une période déterminée ou avoir une valeur générale. Un ancrage formulé en ces termes subordonne la pièce de théâtre à la représentation de la création littéraire de l'époque en question. Il suffit que cette nouvelle formation de sens soit apte à s'appliquer à l'ensemble de la pièce pour que nous puissions parler d'une nouvelle possibilité de lecture. Avant de poser définitivement cet ancrage comme hypothèse de travail, il convient de nous pencher plus avant sur les deux genres et leurs correspondants.

Les « modes d'écriture » et les « genres », attribués hypothétiquement aux hommes et aux femmes, apparaissent étroitement liés dans un texte et ne sont donc pas, contrairement aux genres, des constantes conceptuelles de nature autonome. Seule une pratique discursive de la théorie littéraire permet d'extraire des textes d'un auteur un « mode d'écriture » et des textes de plusieurs auteurs un « genre »⁷⁵. Cette distinction entre des concepts étroitement imbriqués poursuit

74 Il peut également s'agir d'un représentant type d'un groupe d'auteurs.

75 Cf. la notion de *genus verbi* en latin, désignée aujourd'hui par le terme de « diathèse » et renvoyant à la voix active (genre masculin) et à la voix passive (genre féminin).

surtout un but pratique. Il en résulte, pour le récepteur, un aperçu aisé de la systématisation⁷⁶ des formes génériques connues. Une comparaison, fondée sur des données de théorie littéraire, entre plusieurs auteurs, permettrait à certains « modes d'écriture » d'acquérir une portée particulière. Sous la perspective de la production, les genres offrent une vue d'ensemble des formes pratiquées dans la composition littéraire. L'auteur peut choisir une forme à son goût et la modifier selon ses besoins. Le recours à des genres, qualifiés de très haut niveau par les institutions, présente l'avantage de rendre les textes ainsi élaborés moins sujets à la critique. En revanche, le « mode d'écriture » d'un auteur ainsi défini n'a qu'une faible portée pour un autre auteur. Il peut certes reprendre certains traits frappants du modèle littéraire, mais en aucun cas la totalité des caractéristiques, ce qui équivaldrait à un plagiat.

Enumérons ci-après quelques exemples essentiels de traits marquants d'un « mode d'écriture » :

- prédilection pour certains genres standardisés et maniement spécifique de leurs propriétés ;
- particularités stylistiques (par exemple l'appartenance à une époque littéraire) ;
- maîtrise de la grammaire et en particulier de la syntaxe ;
- mise en œuvre de certaines qualités communicatives ;
- constitution du vocabulaire ;
- particularité de la structure des textes ;
- moyens personnels de l'expression linguistique figurative ;
- influences extérieures (modèle, collègues, etc.) ;
- thèmes privilégiés et leurs éléments caractéristiques ;
- mode de pensée (degré d'intellectualité) ;
- vision du monde implicite ou explicite ;
- préférence pour certains domaines du savoir.

Le « mode d'écriture » ainsi présenté reflète avant tout les aspects de certaines aptitudes d'un auteur, à savoir ses compétences en matière d'écriture, de pensée et de parole. Comme nous l'avons mentionné plus haut, ces traits se dégagent des observations théoriques portées sur les textes de l'auteur en question. Dans le cas qui nous occupe, ces traits doivent découler, dans la mesure du possible, des propriétés du personnage médiateur du « mode d'écriture » et peuvent être attribués à un auteur déterminé. L'identité du personnage concerné confère également au « mode d'écriture » une identité littéraire aux contours nets. Dans notre texte, nous trouvons aussi quelques personnages stéréotypés, no-

76 Gérard Genette et alii, *Théorie des genres*. Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XIIème – XIIIème siècles)*.

tamment le moine et le médecin. Ceux-ci ayant une identité de groupe généralement connue, ils devront représenter des modes d'écriture prototypes de certains groupes d'auteurs connus des récepteurs de l'époque. Précisons par ailleurs que la caractérisation succincte des personnages rend difficile l'attribution de modes d'écriture aux personnages masculins les représentant.

Les « genres » coïncidant avec les personnages féminins disposent toujours d'une identité de groupe. La caractérisation très concise des personnages féminins nous met en présence d'un problème analogue à celui que nous venons d'évoquer, à savoir la difficile tâche de leur attribuer des formes génériques adéquates. Les connaissances acquises des systématiques génériques modernes devraient toutefois faciliter notre travail. Citons également les propriétés principales possibles requises par un genre :

- un mode d'expression spécifique (propre, figuratif) ;
- un agencement du contenu particulier (structure requise pour la mise en place d'une atmosphère, d'une tension, etc.) ;
- une perspective narratologique propre (focalisation, etc.) ;
- une étendue de l'œuvre déterminée ;
- une qualité de l'expression linguistique singulière (formulation, vocabulaire) ;
- des influences extérieures décelables (références à d'autres genres) ;
- une action (souhaitée, non souhaitée) ;
- qualité et/ou intensité communicative typique ;
- une thématique spéciale ;
- une conception du monde caractéristique ;
- un degré d'intellectualité, d'affectivité donné.

Le « mode d'écriture » et le « genre », définis d'un point de vue théorique, sont des formes dérivées de la pratique littéraire, des textes. Le « genre » ainsi fixé ne peut pas *per definitionem* engendrer de nouveau contenu, il peut tout au plus établir des lignes directrices générales pour une thématique requise et sa représentation formelle. Dès lors qu'un genre reçoit d'un mode d'écriture un contenu concret en parfaite harmonie avec ses exigences, un texte voit le jour – dans notre cas, sous une forme écrite : le genre conquiert pour ainsi dire une nouvelle existence réelle. En revanche, un « mode d'écriture » peut d'emblée représenter un contenu sous forme écrite sans pour autant adopter une forme canonique. Si nous considérons la transmission du contenu à un genre lui donnant une forme comme un acte sexuel, l'affirmation d'Aristote selon laquelle la femme serait un homme impuissant semble avérée du moins pour le monde virtuel de la littérature.

Précisons que les personnages, conformément à l'ancrage conçu, ne représentent pas des auteurs, mais incarnent des « modes d'écriture » et « genres ». Le lien qui les unit aux auteurs est matériel. L'invariance de « l'emplacement » serait garantie par le fait que les « modes d'écriture » et les « genres » jouent un rôle aussi important et comparable dans le monde de la littérature que l'homme et la femme dans le monde réel. Ainsi le sujet de notre texte virtuel serait-il avant tout fixé dans le sens d'une représentation à la fois des différentes possibilités de la composition littéraire subjective (personnifiée par les nombreux personnages), et des éventuelles relations entre ceux-ci et l'environnement culturel. L'ancrage débouche sur une situation initiale très prometteuse nous permettant de le poser définitivement comme hypothèse de travail. Il est important de retenir qu'en choisissant cet ancrage nous évoluons désormais dans un univers de théorie de la littérature (dans laquelle se meuvent les « modes d'écriture » et les « genres ») en relation avec la pratique littéraire (en référence aux textes d'où sont issus les « modes d'écriture » et les « genres »).

La généralisation du point d'ancrage aux principaux termes de notre texte est présentée dans le répertoire conceptuel.

HOMOMORPHISATION : TEMPUS VIVIT

1) Passé : les ombres

a) Non vacant tempora

Le grand chant courtois, une étoile au firmament de la création lyrique médiévale, apparaît au milieu du XII^{ème} siècle et disparaît avec Guillaume de Machaut au XIV^{ème} siècle. Cette composition littéraire fait du poète courtois une figure emblématique de l'épanouissement personnel axé sur la perfection de la forme. En effet, dès lors que le fond est fixé par avance, l'organisation artistique formelle acquiert une portée particulière. Aussi le poète célèbre-t-il sa vie, tout autant que lui-même, comme une œuvre d'art. Son action ne se rapporte pas – ou alors seulement de manière très ponctuelle – à d'autres personnes, à d'autres objets. Par ailleurs, l'aspiration à l'idéal est étroitement liée à une idée de la littérature comme moyen de représentation des phénomènes essentiels du réel.

Dès le milieu du XIII^{ème} siècle, cette forme s'implante également dans un milieu non aristocratique. A cette époque, grâce à l'instruction croissante, la différenciation sociale s'accroît et l'individualisation s'accroît, avant tout chez les bourgeois cultivés. Nous assistons ainsi à la naissance d'une nouvelle classe de récepteurs. La religiosité, devenue un fondement d'intégration sociale parmi d'autres, ne constitue plus l'unique thème littéraire. D'autres valeurs plus éphémères gagnent du

terrain ; la sécularisation du théâtre religieux, expérience récente à cette époque, en est un exemple. La littérature aristocratique subit, elle aussi, les contrecoups de ces événements.

Plus l'individu est livré à lui-même et plus les questions portant sur sa propre identité et sur ses rapports au temps se font pressantes. Problématiques d'autant plus significatives pour un poète qu'elles ont des retombées immédiates sur sa production littéraire. En s'inscrivant au cœur même du « mode d'écriture », elles deviennent visibles pour tous. Les traits distinctifs du « mode d'écriture nommé Adam », témoignent de ces préoccupations. En effet, la réflexion sur les possibilités passées et futures de la composition littéraire est transcrite dans le monologue initial et dans la description de Maroie. La forme de représentation choisie recourt à une symbolique particulière dont nous avons décrit les éléments constitutifs dans le répertoire conceptuel du *Jeu de la Feuillée*. La production textuelle de ce « mode d'écriture » semble se tarir, une fois ces considérations émises. En effet, Adam, support matériel du « mode d'écriture », ne prend plus la parole.

La structure temporelle du théâtre correspond théoriquement à la linéarité du temps au présent puisque seules les actions momentanées sur scène peuvent être directement saisies par le spectateur. La réflexion du protagoniste mise en œuvre dans les deux monologues initiaux le soustrait pour ainsi dire au déroulement linéaire du temps et introduit par là même le thème de la temporalité. Le passé et le moment présent de l'action s'y rejoignent. Ce synchronisme, fondé sur un acte de langage, se fait dans un premier temps au détriment d'une action effective. Le temps du texte initial est transposé tel quel sur le plan virtuel ; il en est de même de la thématization du temps. La place assignée à cet acte de langage, au début de la pièce, souligne la portée de l'expression langagière. Par ailleurs, le temps et le langage restent tout au long de la pièce des thèmes constitutifs majeurs. En effet, le langage joue un rôle essentiel sur le plan virtuel en tant que support de la composition littéraire. Ainsi la problématique du temps se trouve-t-elle directement liée au processus de la création littéraire. Il est fort probable que les réflexions d'Adam acquièrent dans ce contexte une valeur exemplaire pour quelques autres « modes d'écriture ». Le questionnement subjectif ne fait ainsi que refléter une problématique générale.

En conformité avec un point de vue néo-platonicien, chaque chose est d'autant plus vraie qu'elle se trouve au plus près de l'idéal. Car à chaque chose doit correspondre une forme idéale. Le « mode d'écriture Adam », du moins celui du début de la pièce vers lequel tous les regards se tournent, était, semble-t-il jusqu'à une époque très récente, convaincu de la justesse de ces critères de vérité qu'il s'efforçait d'appliquer au mieux dans ses propres textes. Penchons-nous désormais sur les deux monologues initiaux : ils nous livrent des indices significatifs à ce propos.

Dans sa quête précédente de la vérité, « Adam » donne avant tout la priorité aux caractéristiques idéales de la composition formelle. Eveiller un sentiment authentique et réel tout en créant une œuvre esthétiquement parfaite, tel était son dessein. Précisons que le contenu, au sens de l'amour courtois, était donné par avance pour les « modes d'écriture » les plus significatifs et donc pour « Adam ». La justesse et la portée de ce questionnement n'ont été à aucun moment mises en doute par les « modes d'écriture » concernés. Cependant dès lors que l'on est convaincu de la véracité des propos, ceux-ci deviennent presque insignifiants ; la préoccupation majeure n'est plus le fond, mais sa représentation parfaite tant du point de vue esthétique que didactique. Si bien que la forme seule garantit le bien-fondé de la représentation, un contenu erroné étant pratiquement impensable. Du moins l'évidence d'une telle vision du monde semble-t-elle être partagée par la majorité des « modes d'écriture » du moment. Compte tenu de la constance du fond, le perfectionnement s'attache à la virtuosité formelle. L'entier dévouement⁷⁷ d'Adam au genre idéal a donné d'excellents résultats dans ce sens, expérience d'ailleurs qu'il n'est pas près de renier. De récents changements laissent toutefois apparaître la perfection des formes esthétiques sous un jour moins favorable. La nécessité de vérifier les critères de vérité en vigueur jusqu'alors se révèle pressante. En effet, le souvenir du passé ne coïncide plus avec la réalité spatio-temporelle du présent. La perfection extérieure a longtemps occulté la crise interne. Cette disparité a amené le protagoniste à réfléchir puis à agir.

« Adam » n'a pas besoin d'un jugement critique extérieur (par exemple celui du médecin, une instance compétente) pour prendre les choses en main ; il établit son propre diagnostic. Le sentiment de captivité qui le submerge est également signalé par « Riquier »⁷⁸. Est-il le fruit d'une vision du monde néo-platonicienne⁷⁹ monopoliste et donc trop envahissante ? D'ailleurs, le genre aristocratisant (représenté par les caractéristiques de Maroie naguère et conquis une fois par « Adam ») a vu le jour sous l'influence des autorités et des instances prônant justement cette conception du monde. Cependant, cette voie royale visant la per-

77 *Jeu de la Feuillée*, désormais *JdlF*, (v. 9-10) : « D'autre part je n'ai mie mentans si perdu / Que je n'aie a amer loiaument entendu. »

78 *JdlF*, (v. 12) : « Caitis qu'i feras tu ? »

79 Une libération pourrait avoir lieu grâce aux connaissances de la pensée aristotélicienne. Jean Dufournet écrit dans son ouvrage *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, p. 344 : « Ce théâtre de la lucidité refuse les prestiges et les alibis de la littérature courtoise, les mythes et les idéaux du passé, pour tenter d'instaurer une poésie et une culture plus scientifiques, fondées sans doute sur l'aristotélisme rénové par les Arabes et se manifestant avec éclat dans l'analyse imputoyable de l'amour ».

fection ôte à « Adam » toute chance d'accéder à une autonomie dans le domaine de la création littéraire. Ce reniement de soi-même imposé par un genre est vécu par le protagoniste comme une grave maladie et non ressenti en ce qu'il pourrait avoir de vertueux. Il veut impérieusement s'arracher à la tutelle des institutions et des autorités ; le processus d'émancipation en vue d'acquérir une subjectivité individuelle et non schématisée peut désormais prendre son envol. Cette profonde transformation de l'essence du « mode d'écriture » est comparée à une guérison⁸⁰. Comment devient-on ce que l'on est : tel est l'un des enjeux importants de la pièce. L'innovation passe par la réflexion sur soi-même, sur ses propres caractéristiques, et par l'acquisition de nouvelles possibilités de représenter le contenu. Ces activités, saisies en tant que conditions préalables à tout processus créatif, ouvrent la voie à une nouvelle quête de la vérité ainsi qu'à sa représentation littéraire. Dans le vécu présent, le protagoniste revient sur son propre passé et se projette dans l'avenir. Dès lors qu'un « mode d'écriture » thématise dans ses textes les conditions méthodologiques et sociales sous-jacentes à son activité, le débat amorcé acquiert une dimension philosophique ; la réponse apportée excède le cadre strict de l'esthétique littéraire. « Adam » se trouve au début de son parcours initiatique. Un des objectifs fixés est l'élaboration d'un tout organique cohérent entre art et érudition, entre raison intuitive et raison spéculative. Les caractéristiques formelles ne sont plus au premier plan ; à tout le moins ne doivent-elles pas empêcher la formulation d'un énoncé teinté de subjectivité. Un départ vers un environnement esthétique non limité aux seules valeurs néo-platoniciennes prescrites et donc ouvert à d'autres éléments philosophiques s'impose.

Le milieu précédent, marqué du sceau des valeurs traditionnelles fixées à l'avance, ne permettait guère l'intégration de contenus intellectuellement divergents. Seule une transformation radicale de l'habitus (reflet de l'habitus de l'auteur sous-jacent au « mode d'écriture ») permet la réalisation d'un tel projet ; en d'autres termes, il faut prendre congé de son environnement culturel et de son genre de prédilection du moment. Le voyage renvoie métaphoriquement au sol nourricier d'une créativité novatrice. L'intention d'« Adam » de tout quitter est signalée par le recours à un style intellectuel visible pour tout le monde (il porte la cape des étudiants parisiens). De plus, la forme poétique du monologue d'« Adam » atteste qu'il a pris ses distances par rapport à la lyrique aristocratique. Elle rappelle le *Congé*⁸¹, une forme lyrique originale

80 *JdlF*, (v. 8) : « Apres grant maladie ensieut bien grans santé. »

81 Jean Dufournet commente les premiers vers comme suit : « Les premiers vers de la *Feuillée* évoquent la période où le poète, imbu de courtoisie et plein d'une confiance juvénile, pense qu'il sera possible de gagner Paris : dans cet état d'esprit il écrivit le *Congé* ». *Adam de la Halle à la recherche*

non courtoise où l'idéal objectif langagier a été remplacé par la perspective subjective. Un trait typique de la pièce sur le plan du texte initial est le penchant manifeste des personnages pour les formulations langagières en apparence simples et très éloignées du style courtois (tel qu'on le trouve encore dans la description de Maroie). On y décèle une volonté de se rapprocher de la réalité culturelle arrageoise sous un angle dramatique ; en d'autres termes, les clercs arrageois seraient tels qu'ils se seraient exprimés et tels qu'on les aurait observés. Cette représentation peu crédible sur le plan du texte initial produit un effet extrêmement intéressant sur le plan virtuel esthétique ; en effet, le contenu de la composition textuelle du « mode d'écriture » passe du collectif au subjectif : « Adam » présente une analogie frappante avec Adam de la Halle. Le texte du monologue initial, qui est une énumération des expériences passées récitée par Adam, produit par le « mode d'écriture Adam » peut être saisi comme une mise en abyme de la pièce entière (produite par le « mode d'écriture Adam de la Halle »). La ressemblance textuelle peut en conséquence se poursuivre en tant qu'allusion consciente à une correspondance fondamentale entre le « mode d'écriture Adam » et celui « d'Adam de la Halle ». Si cette similitude était avérée, alors le texte que nous avons sous les yeux signalerait en même temps le départ d'Adam de la Halle pour un nouvel environnement culturel. Celui qui s'attendrait désormais à voir représenté le chemin parcouru par « Adam » sous l'angle de la subjectivité serait déçu. Nous n'assistons ni à la description d'une « quête », ni au déroulement d'une action objective. Ce qui s'offre à notre vue, c'est davantage un monde imagé, une représentation de plusieurs situations, toutes étroitement liées aux différentes étapes de la création littéraire, comme nous le verrons plus loin. La première pièce de théâtre profane apparaît donc sous une forme statique.

Le nom propre prête à l'individu, qui peut désormais être interpellé, une existence linguistique. Outre le fait de représenter et d'identifier avec précision un « mode d'écriture », le nom d'un personnage masculin constitue une de ses propriétés essentielles, puisqu'il garantit son existence littéraire. Ainsi une désignation parlante est-elle déjà une caractérisation claire du « mode d'écriture ». Dans le cadre de la lyrique courtoise, l'identité personnelle du poète n'est pas un trait subjectif, mais une caractéristique générale en vigueur alors. Il en est de même du « mode d'écriture » lui correspondant : il représente la con-

de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée, p. 54-55. Sur le rapport entre les *Congés* et le *Jeu de la Feuillée* voir : Paul Zumthor, « Entre deux esthétiques : Adam de la Halle », p. 1155-71. Jean-Charles Payen, « Typologie des genres et distanciation : Le double congé d'Adam de la Halle : Réflexions sur le sens de l'écriture dramatique au XIII^{ème} siècle », p. 115-132. Michel Zink, « Jeux de la théâtralité : la relation entre les *Congés* d'Adam de la Halle et son *Jeu de la Feuillée* » p. 65-72.

ception du monde, les schèmes de valeurs et l'orientation idéologique généralement valables sur le territoire concerné. Selon nous, le nom « Adam » n'a pas seulement été choisi en raison de sa parenté avec le nom de l'auteur, mais en raison de sa conformité avec le nom biblique qui renferme tout un programme poétique. En effet, il signale l'émergence d'un « mode d'écriture » fondamentalement novateur et étranger au milieu environnant du moment. Au centre de ses intérêts ne se trouve plus la territorialité générale mais la nouveauté individuelle. A un contenu novateur correspondra une forme novatrice ; la forme générique de prédilection est devenue caduque, aucune autre forme générique déjà existante ne la supplantera pour autant (Adam ne quitte pas sa femme pour une autre).

Par ailleurs, le nom renvoie implicitement à l'existence d'une communauté dans laquelle un individu peut être distingué des autres au moyen de son nom. Ce dernier pose le fondement inébranlable sur lequel se constituera l'identité personnelle. Celle-ci résulte des dispositions et habitudes acquises au cours de la vie d'une part et des expériences vécues au sein de la société dans laquelle les amis et les collègues jouent un rôle décisif, de l'autre. En outre, les possibilités d'action issues de la sphère privée ou sociale ne manquent pas d'apposer leur signature sur l'habitus individuel. Adam, ses collègues Riquier, Hane et Guillot, ainsi que son père Henri forment une société restreinte. Très probablement des clercs, ils représentent des « modes d'écriture » issus de la tradition littéraire religieuse ou profane en latin médiéval et en langue vernaculaire. La transposition des différentes propriétés des personnages dans le monde virtuel de la littérature donne naissance à des « modes d'écriture » distincts. Ils viennent du même environnement territorial (Arras, ou la littérature du Nord) et présentent le même habitus ; en d'autres termes, ils partagent des valeurs, des idées et des intérêts similaires. La particularité d'un « mode d'écriture » se signale dans sa manière d'interagir avec les autres « modes d'écriture », de s'y référer de manière explicite ou implicite, d'exercer sur eux une influence plus ou moins forte. Une relation d'amitié entre les « modes d'écriture » se caractérise par un échange de traits relatifs à la composition textuelle. En principe, chaque « mode d'écriture » veut se faire entendre, si bien qu'il entre en concurrence avec les autres. La confraternité régnante ne signifie donc pas une adhésion complète et sans restrictions aux vues de l'autre. Elle contribue davantage à s'enrichir mutuellement des différentes possibilités d'existence littéraire. La décision d'« Adam » de quitter le milieu culturel commun ainsi que ses compagnons ne fait donc pas l'unanimité : bien plus, elle suscite la méfiance. La justesse de son choix n'est pas approuvée, aucune aide ne lui est proposée. « Riquier » ne croit pas en la réussite possible du projet. L'échec des tentatives précédentes entreprises par « Adam » pour se distancier de la littérature courtoise n'est probablement pas étranger à ce jugement. Car comme le dit Aris-

tote, « l'habitus est une qualité qui ne change pas facilement. »⁸² Par ailleurs, « Riquier », qui ne cache pas son attirance envers Maroie, ne comprend pas les raisons d'une telle attitude. Le sentiment de saturation qui s'est emparé d'Adam ne peut être que passager et faire bientôt place à un désir renouvelé. Comme nous le verrons plus loin, « Riquier » sait de quoi il parle. Il a résolu le problème posé par « Adam » d'une tout autre manière. Quoi qu'il en soit, il met en garde Adam contre des attentes excessives. A ses yeux, aucun « mode d'écriture » de la littérature profane du Nord n'est parvenu à intégrer l'intellectualité à la poésie de manière satisfaisante. La résignation qui se dégage des propos de « Riquier », compte tenu d'aptitudes intellectuelles supposées insuffisantes, signale en filigrane les raisons qui l'ont amené à vouloir s'en tenir aux formes traditionnelles de composition littéraire. Peut-être s'agit-il ici d'une comparaison implicite entre la littérature du Nord et celle du Midi. « Hane » partage, semble-t-il, le même avis. A la réplique d'« Adam », selon laquelle « Riquier Amion » aurait réussi, « Hane » répond de manière ironique qu'un tel avis repose sur un jugement erroné. En raison de son étendue, la production littéraire de ce « mode d'écriture » pourrait tout au plus être digne de mention. Les observations de « Hane » font penser qu'« Adam », en raison de ses performances passées, tient lieu d'autorité ; en effet, une erreur de jugement de sa part n'entraîne pas de critique ouverte.

C'est davantage le sort de « Maroie », à laquelle un lointain lien de parenté l'unit, qui préoccupe « Guillot », un autre collègue d'« Adam ». Les caractéristiques de ce « mode d'écriture » rappellent les propriétés schématiques des Goliards (à savoir, leur goût prononcé pour la polémique, leur gloutonnerie proverbiale et leur opportunisme) d'où le rapprochement proposé entre ces deux « modes d'écriture ». Rappelons qu'au XIII^e siècle, la portée de la poésie goliardique s'affaiblit. La dénomination « Li Petis », attribuée à Guillot, pourrait être un indice supplémentaire dans ce sens. L'apparition entre-temps de l'anti-lyrique, les condamnations continuelles de la censure ecclésiastique ne sont peut-être pas étrangères à ce phénomène. Le lien de parenté avec « Maroie » passerait par la *chanson d'amour*, un genre très pratiqué par les Goliards. « Guillot » invite amicalement « Adam » à la prudence en le rendant attentif aux dangers qu'il encourt à quitter « Maroie ». La dissolution d'un lien aussi fort entre un « mode d'écriture » célèbre et un « genre » exemplaire en matière de représentation d'idées néoplatoniciennes ne peut pas rester sans conséquences. « Adam » en est bien conscient, il craint le pire. Ces inquiétudes regardent-elle la censure ecclésiastique ?

82 Aristote repris par saint Thomas d'Aquin dans *Somme Théologique*, (dé-sormais ST), Ia, IIae, qu.2 art. 1.

La créativité pourrait poser les fondements d'une base commune, donner naissance à une sorte de solidarité entre artisans. Les prises de position des « collègues » montrent le manque d'intérêt manifeste pour une innovation de fond et l'exercice d'une forte solidarité. Ce qui ne devrait guère surprendre « Adam », puisque sa grande ouverture au dialogue a finalement abouti au monologue étant donné les circonstances. Echanger avec ses collègues des propos superficiels de nature pseudo intellectuelle n'est pour lui que bavardage inutile. Sa décision de se retirer du devant de la scène déplaît profondément à ses compagnons de route.

Un rôle particulier revient à « Henri », en raison du lien de parenté qui les unit. Même si, d'un point de vue stylistique et peut-être aussi d'un point de vue thématique, ce « mode d'écriture » est dépassé (Henri se plaint de maux dus à la vieillesse), il n'en demeure pas moins un modèle pour « Adam ». Le culte de la Vierge et la croisade seraient des thèmes périmés (sujets par ailleurs traités par Rutebeuf). En effet, dès lors qu'un « mode d'écriture » perd en signification et en influence, il libère pour ainsi dire une matière qui n'avait pas été saisie comme une force potentielle d'innovation chez ce dernier. De toute évidence, l'originalité et la nouveauté requièrent un contexte spécifique pour être efficaces. « Adam » peut désormais utiliser ce matériel innovant dans un autre contexte et donner ainsi lieu à quelque chose de véritablement novateur. « Henri » approuve d'ailleurs entièrement le changement envisagé par son successeur. En revanche, son attitude vis-à-vis du genre lyrique courtois « Maroie » est très ambivalente, pour ne pas dire hostile : à ses yeux, « Adam » a perdu un temps précieux. Néanmoins, il ne peut lui offrir aucune aide, ne disposant pas des moyens canoniques de la composition littéraire nécessaires au succès intellectuel poursuivi. « Adam » ne peut compter que sur ses propres forces pour réussir.

Les considérations de théorie littéraire présentées jusqu'ici montrent une tension existant non seulement entre « Maroie » et « Adam », mais aussi entre celui-ci et les « modes d'écriture » restants. Seul « Adam » se sent capable de relever le défi et de s'imposer en tant que force innovatrice. Une transformation essentielle de ses propres caractéristiques est requise avant qu'il puisse exceller dans ce nouveau domaine. Est ouverte la question de savoir si « Adam » parviendra à intégrer les éléments issus de son modèle dans un nouveau contexte plus exigeant d'un point de vue esthétique, autrement dit à trouver une nouvelle voie importante d'un point de vue historique.

b) Transformation de l'idéal esthétique

Pour la plupart des « modes d'écriture » poétiques, la volonté de s'imposer par le talent dans la poésie courtoise représentait certes une entreprise intellectuelle hasardeuse au commencement de leur activité.

Probablement motivé par l'imperfection formelle de sa composition littéraire du début, « Adam » se tourna vers un « genre » courtois esthétiquement parfait et prenant le sens d'un défi exceptionnel. « Maroie », en tant que manifestation exemplaire, disposait, à ses yeux, de toutes les qualités idéales, relatives aussi bien à la forme qu'au fond. Elle était à la fois l'objet et l'origine d'un désir exempt de toute altérité.

Dans le cadre de son deuxième monologue, interrompu à une seule reprise par un court dialogue, Adam dépeint, dans un style traditionnel éprouvé, les qualités de Maroie par le biais d'éléments courtois. Quelles sont donc ces propriétés ? « Maroie » était parée de tous les éléments canoniques relevant du genre aristocratique courtois (elle apparaît en tant que reine riche et puissante). « Adam » a d'abord été ébloui par les possibilités esthétiques de représenter des contenus éthiques et religieux d'une irréprochable pureté (ses cheveux étaient reluisants d'or, son front blanc, lisse, large et découvert). Plus on la regardait et plus on la trouvait belle (ses yeux étaient bleu-clair, ses sourcils arqués et fins). Son attitude religieuse supposée lui permettait de représenter sans parti pris des jugements de manière poétique (l'arête du nez, belle, droite, dans un respect habile des justes proportions, reflétait la gaieté, ses joues étaient blanches). Par ailleurs, elle se prêtait parfaitement bien à l'évocation de contenus logiques et analytiques, intellectuellement exigeants (ses dents étaient blanches et régulières, le ventre saillant et les reins cambrés semblables à des manches d'ivoire des petits couteaux de demoiselles). Les contenus pouvaient être décrits de manière adéquate par la forme lyrique (sa bouche vermeille comme la rose). Quant aux moyens de représentation utilisés, ils se fondaient sur des éléments rhétoriques et didactiques déjà existants (les mains et les pieds étaient conformes aux critères esthétiques requis).

« Mode d'écriture » également expert en matière théorique, Adam, interpellé en tant que maître dans le texte initial, a exploité au maximum les possibilités offertes par « Maroie » (il succombe à ses charmes) et se soumet sans réserve à son despotisme, renonçant à son identité précédente, afin de répondre pleinement aux exigences formelles de ce « genre ». Il cherche également à s'appropriier la conception du monde inhérente à « Maroie ». L'interaction harmonieuse entre ce « genre » et ce « mode d'écriture » obtient la reconnaissance des autorités littéraires et religieuses (figurée par le mariage dans le texte). Déjà Platon, dans le *Banquet*, signale qu'outre le fait de se fonder sur une ressemblance essentielle des amants, l'amour les rend semblables. L'idée de totalité et la notion d'âmes sœurs, appliquées ici à la production littéraire, semblent constituer un fondement tout à fait opératoire pour un « mariage », compris en tant que possibilité d'épanouissement et de renouveau du « mode d'écriture » grâce au « genre ».

Adam se remémore ses premiers émois à la vue de sa femme actuelle dans un cadre naturel approprié. La nature ne fait pas ici l'objet

d'une description scientifique ; elle figure davantage un milieu idéal exerçant une grande force d'attraction. Ce lieu fictif et poétique, connu sous le nom de *locus amoenus*, ne s'inscrit pas dans un rapport de pouvoir : il est le lieu de l'amour et du chant – en l'occurrence, celui de la première rencontre entre Adam et Maroie, à l'image d'une parfaite intégration de l'être humain dans un paysage idéal. Sur le plan virtuel, nous sommes en présence d'un milieu poétique dépourvu de toute utilité immédiate et paré de traits idéaux indubitables que seule la contemplation permet de saisir. La phase de renouvellement (printemps) derrière lui, cet environnement se trouve en pleine maturité (été). Le lieu de la première rencontre entre le « mode d'écriture Adam » et le « genre Maroie » figure un espace poétique d'inspiration néo-platonicienne. Ce « genre » est apparu à « Adam » dans le cadre d'une poétique antique exemplaire, entre-temps christianisée, et représentée de manière implicite (futaie), en tant que support des fondements théoriques en vue d'élaborer une poésie métaphorique d'inspiration religieuse (oiseaux-chanteurs). Seules les idées philosophiques avérées et issues directement des principes éthiques et moraux importaient à cette époque-là (la source). A la question de savoir ce qui amène un « mode d'écriture » à choisir un thème particulier et à le rattacher à un « genre » déterminé, « Adam » signale, en guise de réponse, le rôle prédominant joué par deux facteurs essentiels : celui du pouvoir de séduction d'un « genre » qui s'offre (condition préalable à une reproduction interne liée à l'appropriation des traits génériques), et celui de la motivation émanant du milieu culturel environnant (efficience reproductive des forces intellectuelles extérieures au « mode d'écriture »), représentée ici par un paysage idéal. Pareille aux forces cosmiques de la nature, cette énergie intellectuelle va de pair avec l'espace et le temps.

La seule vérité importante aux yeux de saint Augustin est celle qui se rapporte au sens de la vie. C'est face à Dieu et dans un monologue intérieur qu'elle trouve chez lui son accomplissement. Pour ce qui regarde Adam, cette vérité se révèle dans deux textes autobiographiques et en présence des spectateurs. Il met au centre de ses préoccupations la vérité de la création littéraire s'accomplissant dans le temps. De toute évidence, elle n'est plus en mesure de donner des assurances quant à sa conformité à la vérité. « Adam » note la difficulté, voire l'impossibilité, de distinguer le paraître, imposé par le genre, de son propre être. La propriété inhérente au « genre » qui pousse le « mode d'écriture » conquis à user d'une rhétorique axée sur la réussite n'est pas sans conséquences. Le succès d'un texte peut reposer, outre sur le caractère véridique de son propos et la rigueur de son argumentation, sur une représentation vibrante d'émotion et forgée par l'imagination (la sienne ou celle du spectateur) utilisée abusivement à des fins trompeuses, par exemple en vue d'une automystification (du « mode d'écriture »). Au-

trement dit, un énoncé est donné pour vrai, s'il est conforme aux règles et aux normes en vigueur, alors qu'il est en réalité erroné.

« Adam » découvre que sa fusion avec le « genre » idéal, au lieu de l'amener à se reconnaître dans l'Autre, l'a davantage conduit à perdre sa propre identité – ou du moins à la masquer. Par ailleurs, le rapport jusqu'alors harmonieux existant entre ses propres caractéristiques et celles qui sont reprises du genre se révèle problématique ; « Adam » y décèle de l'incohérence ; des contradictions se font jour entre les normes requises par la représentation formelle de ce type et ses exigences personnelles liées à son intime désir d'innover. Ce sont surtout les possibilités de composition au service de contenus rationnels qui sont jugées sévèrement (les cheveux de Maroie sont clairsemés, noirs et raides ; son front, ridé et fuyant). « Adam » mêle les qualités de l'idéal de beauté à celles de l'idéal de laideur (lequel ressortit également à des formules connues au Moyen Âge). Pour Plotin, le bon s'identifie au beau. En revanche, le laid est considéré à cette époque comme une forme étrangère à la force créatrice divine. Rien d'étonnant donc à ce qu'« Adam » mette en relation le processus de vieillissement de Maroie avec la perte de ses traits de caractère positifs ; en d'autres termes, les principes éthiques requis par le « genre » ne semblent plus au-dessus de tout soupçon.

Le « genre Maroie » fait l'objet d'une critique sévère dans le deuxième monologue. Jusqu'ici, ce « genre » était une forme idéale exemplaire, une manifestation de l'absolu dans la réalité. En tant que présent éternel, que figuration d'un des universaux⁸³, suprasensible et métaphysique, ce « genre » s'assimilait à la beauté parfaite jusqu'au moment où « Adam » décela en elle des signes de vieillissement. Sa prétendue appartenance au règne de l'intemporalité fut ainsi balayée. Par ailleurs, en signalant les effets néfastes du temps, « Adam » renvoie implicitement à une conception aristotélicienne de ce phénomène. En effet, dès lors que le temps engendre des différences qualitatives, il devient lui-même un problème. La croyance en un assouvissement durable du désir s'en trouve ébranlée. Le « mode d'écriture » et le « genre » étant soumis à la temporalité, il en découle une incertitude quant à la justesse de la perception et des manifestations de la vérité dans la pratique littéraire.

A partir du moment où l'instance absolue, chargée de porter un jugement sur le beau, fait défaut, ou que ses normes sont mises en doute, seul un « mode d'écriture » individuel fort compétent est en mesure de représenter le beau, reconnu comme tel, de manière satisfaisante d'un point de vue esthétique. En conséquence, il est impératif de

83 Sur la querelle des universaux, voir l'article de Paul Vignaux à la rubrique « Nominalisme I. Le nominalisme du XII^e siècle : le problème des universaux », *D.T.C.*

soumettre les données et aptitudes personnelles, c'est-à-dire l'ensemble de ses propres caractéristiques, à un examen sévère, afin de retrouver confiance en ses propres moyens, sans en chercher une confirmation extérieure. Par ailleurs, il convient de se défaire au plus vite de l'aspiration à l'absolu formel avant que l'habitus ou les efforts en vue d'une innovation (rendus par la grosseesse éventuelle de Maroie) ne viennent mettre fin à cette entreprise. En effet, « Adam » ne change pas de milieu culturel, par peur d'être improductif. Le « mode d'écriture Guillot » s'en est aperçu et, sur un ton très direct, fait observer à « Adam » qu'il lui sera pratiquement impossible de prendre ses distances vis-à-vis du « genre » autrefois aimé, aussi longtemps qu'il fait preuve d'une énergie productrice intacte. Le commentaire de « Guillot » peut également être compris comme une allusion à Abélard, qui a défendu la primauté de la raison non seulement dans la philosophie, mais aussi dans les questions de foi.

L'amour au service d'un idéal étranger n'est plus au centre des préoccupations d'« Adam », non seulement désireux de partir pour d'autres horizons, mais aussi en quête d'un épanouissement de sa véritable personnalité, et à la recherche d'un lieu de bien-être semblable à celui d'antan (représenté par Vauchelles), où il a pris connaissance des principes philosophiques à la base de l'idéalisme néo-platonicien. Le perfectionnement personnel fait désormais place à une poétique du quotidien dotée d'une intellectualité libérale (représentée sur scène par les relations humaines entretenues entre les personnages).

Le processus littéraire élevé ainsi au rang de thème s'inscrit au carrefour de la subjectivité créatrice et de l'expérience liée à l'environnement culturel. Délaissons donc la tension esquissée jusqu'ici entre un « mode d'écriture » déterminé et un « genre » précis, pour nous tourner vers la situation régnant dans les divers territoires culturels.

2) Présent : la nuit

a) Puissants, dignitaires et marginaux

Défini du point de vue littéraire, un territoire est un environnement animé d'un principe directeur régissant la vie des « modes d'écriture » et des « genres ». La capacité défensive du territoire est garantie en premier lieu par les puissants du moment. Appartiennent à cette catégorie, d'une part les « modes d'écriture » qui, à l'aide des éléments traditionnels de la composition textuelle, ont acquis une certaine notoriété et dont les textes témoignent d'une profonde connaissance théorique (ceux-ci sont appelés « maîtres » dans notre texte) et d'autre part, les « genres » dont les éléments formels et la conception du monde prescrite sont vivement recommandés. Les puissants, grâce au caractère institutionnel de leur situation, imposent les formes textuelles valables

dans tout le territoire. La reconnaissance, l'éloge ou l'exclusion sont également des moyens utiles qui visent à renforcer leur pouvoir.

Refuser de se soumettre aux normes en vigueur sur un territoire, c'est courir le risque de se voir traité d'immoral, d'incapable, voire de fou. Si seules les caractéristiques propres à un territoire font foi, les autres ne peuvent être qu'erronées. Une chose pourtant est sûre : l'ordre établi et approuvé par les instances religieuses est troublé. Ces perturbations doivent donc être supprimées sur-le-champ.

Préoccupés davantage de maintenir leur position, les puissants du moment n'éprouvent guère le besoin de changements. La défense de leurs acquis passe par différentes manœuvres visant à déjouer la vigilance de tout esprit critique. Pour « Adam », son rêve de se dépasser se révèle n'être qu'une feinte rhétorique. Cette réflexion a peut-être sa source dans la rhétorique mensongère, traitée par Aristote. En effet, l'artifice doit sa force non seulement à l'argumentation topique, mais aussi à sa forme, qui séduit, fascine. Un lien trop étroit avec les formes réglementées de la composition littéraire peut conduire à la perte de la personnalité. « Adam », n'appartenant pas au cercle des puissants⁸⁴, semble en avoir fait l'expérience.

A son époque, les traits d'un « mode d'écriture » incontesté découlent rarement de l'expérience subjective de l'auteur, ils proviennent d'un répertoire de caractéristiques dont la possession est indispensable à tout auteur désireux d'occuper une position et d'exercer une fonction importante. Il en va de même pour les « modes d'écriture » contestés : leur caractérisation ne dérive pas de propriétés personnelles, mais de qualités abstraites dont les principes et les valeurs s'écartent de la norme et par là de la normale. Penchons-nous désormais sur les mécanismes à l'origine des normes prescrites.

Certaines formes génériques ne sont pas sans exercer une grande influence, pour ne pas dire une pression morale, sur les « modes d'écriture » qui les utilisent. Déjà « Adam » se plaignait du caractère inconfortable de sa situation. Toutefois, il n'est pas le seul à connaître des problèmes avec le « genre » choisi. En effet, les formes génériques traditionnelles de la littérature du Nord (représentées par les femmes querelleuses) semblent détenir une forte autorité et inspirer le respect. A la question de savoir ce qu'elles veulent, elles répondent de concert : parler. Du moins, tel est l'avis de « Guillot »⁸⁵. Aussi figureraient-elles davantage des formes lyriques où, en l'absence de dialogue (les jeux-partis mis à part), le silence même requiert une description.

84 *JdlF*, (v. 432-433) : « Ne bigames ne sui je mie ; / Et s'en sont il de plus vaillans. »

85 *JdlF*, (v. 306-307) : « Et l'une tenche sen baron, / Li autre .IIII. tans parole. »

La poétique normative d'inspiration néo-platonicienne engendre, semble-t-il, des « modes d'écriture » malmenés. Les exigences démesurées requises par cette poétique proviennent du défaut d'un aperçu global des mécanismes influant sur la production littéraire. Nous n'avons pas affaire à des éléments réels, mais à une pseudo-réalité des éléments normatifs (représentée par l'économie financière). Une poétique de la réalité doit se plier aux injonctions de la poétique normative. Ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes aux « modes d'écriture ». D'aucuns ne peuvent répondre aux exigences exagérées de leur « genre ». D'autres doivent opposer une résistance ferme aux restrictions imposées sur le plan du contenu. D'autres encore n'utilisent pas les genres conformément à leur définition initiale. Ce sont surtout les genres rhétoriques (les femmes de Garanche v. 294) qui se défendent contre les abus auxquels tendent toujours les « modes d'écriture ». Deux jeunes femmes, Margot aux Pommettes et Alix au Dragon (v. 302-307) sont qualifiées de « baisseletes », autrement dit de servantes, terminologie qui renvoie à la célèbre assertion de saint Thomas d'Aquin selon laquelle la philosophie est la servante de la théologie. Ces deux « genres » seraient ainsi chargés de transmettre des conceptions dogmatiques (genres profanes compris en tant que servante de la littérature spirituelle). À l'une incombe de représenter des contenus moraux et rationnels (Pumetes : petites pommes), à l'autre des concepts étroitement liés aux vérités révélées (Dragon : en tant qu'animal de feu). Mécontentes de cette tâche, elles combattent âprement les « modes d'écriture » qui se joueraient d'elles. Aux yeux de « Guillot », une telle rébellion ne peut être que l'œuvre du diable et devrait donc être réprimée par les moyens offerts par l'Église (à l'aide d'une stola). Un autre « genre » d'inspiration non néo-platonicienne (d'abord la veuve d'Arnoul de La Porte, puis la femme de Mathieu L'Anstier) est insatisfait de son « époux ». Le « mode d'écriture » concerné reconnaît l'échec de ses efforts artistiques : il se tait, attitude très sage qui reçoit l'approbation de « Guillot ». De toute évidence, de tels conflits étouffent toute tentative d'innovation et empêchent l'émergence d'une atmosphère propice aux changements.

« Hane » à défaut d'avoir une « épouse » se querelle avec sa « mère ». Si nous admettons l'hypothèse selon laquelle « Eve », la mère de Hane, représente le jeu liturgique, « Hane » figurerait alors un « mode d'écriture » du théâtre semi-liturgique où le jeu rituel est enrichi par des scènes profanes et des éléments de la langue vernaculaire. Ainsi un « mode d'écriture » spirituel est-il lui aussi dépendant de certaine contrainte d'ordre formel, même s'il n'utilise pas un « genre » profane normatif.

Le « médecin », un représentant des puissants, appelé *biaus maistre* par Dame Douce, est l'une des instances qui examinent les « modes d'écriture » et retiennent les cas problématiques. « Mode

d'écriture » expert en matière de formes canoniques à l'œuvre dans la littérature profane, il dispose de critères objectifs pour juger de la qualité d'un « mode d'écriture » ou d'un « genre ». La désignation stéréotypée de ce personnage coïncide avec sa profession : cette mise en évidence d'une activité fondée sur la vie pratique signale sa dépendance par rapport au temps. Contrairement au « mode d'écriture » du Prince du Puy, le « médecin » représente une autorité juridiquement indépendante du point de vue institutionnel. Ce « mode d'écriture » revendique pour lui le droit de porter un jugement autonome valable au-delà des frontières territoriales ; la preuve en est que ses diagnostics concernent également des personnes étrangères à Arras. Ses jugements sont implacables envers la plupart des personnes impliquées dans le processus de production littéraire : pour elles, il n'y a aucun remède, aucun espoir de guérison. Qui plus est, cette crise est entièrement imputable à la communauté locale. Dans le texte initial, le médecin évoque deux types de coupables : les premiers se caractérisent par leur avarice, les seconds par leurs mauvaises habitudes alimentaires. En d'autres termes, le « médecin » condamne l'activité littéraire en tant que fin en soi (l'avarice), d'une part, et celle qui repose sur des fondements inadmissibles en matière de formation (nourriture), de l'autre. Sa sentence porte dans un premier temps sur les « modes d'écriture ». Observateur critique, le « médecin » diagnostique, mais ne guérit pas. La guérison ne peut venir que du patient lui-même, comme « Adam » l'a déjà fait observer. Le diagnostic du médecin s'appuie surtout sur l'évaluation des critiques polémiques (formulées implicitement ou explicitement) adressées aux doctrines littéraires, philosophiques, voire théologiques, existant dans les textes auxquels ont participé les « modes d'écriture » concernés (le diagnostic découle de l'analyse de l'urine). Dès lors qu'il accorde la priorité à la rhétorique profane et spirituelle (représentée par les agissements de Rainelets) et non aux connaissances scientifiques, le sentiment d'avoir affaire à une pseudo-science se fait jour.

La plupart des « modes d'écriture » courtois appartiendraient à la catégorie des « avarés ». En effet, leur aspiration à la perfection absolue les amène à refuser toute innovation de fond. Ils maintiennent les éléments prétendument précieux de la composition formelle (représentés par l'argent) et tentent de les parfaire (autrement dit, d'accroître leur fortune). Le défaut de disponibilité à innover (qui se traduirait par la substitution d'éléments d'abord insignifiants à d'autres, de grande valeur) peut entraîner, telle une maladie mortelle, la décadence, voire la disparition de cette forme de composition. Il existe donc une grande similitude entre l'appréciation personnelle d'« Adam » et l'avis plus général donné par le « médecin ». Le « mode d'écriture Haloï » appartient au deuxième groupe, il outrepassé les limites de l'acceptable, en ce sens que ses aspirations à la perfection prennent une forme inquiétante ; il

recourt à des méthodes douteuses de la philosophie théorique (représentées par le poison avarié non salé).

« Henri », à cheval sur les deux groupes mentionnés, présente un cas de figure particulier au sein des « avars ». Versé dans les questions théoriques, ce « mode d'écriture », appelé *maistre*, dispose d'un vaste savoir rationnel qui se réfère à la pratique littéraire (renvoi au ventre enflé). Cette thésaurisation du savoir vise à l'affranchissement des attaches territoriales relatives à la composition textuelle. Cependant, ce savoir ne connaît aucun acte d'identification : en d'autres termes, ce savoir n'est encore lié à aucun élément opérable de la composition textuelle (le mal de saint Léonard en témoigne). Le médecin privilégie la réflexion portant sur le contenu moral des actes de langage, considérant l'accumulation du savoir comme une maladie.

L'attitude de refus prônée par Henri à l'égard de la relation unissant son successeur « Adam » au genre courtois « Maroie » laisse deviner sa pensée : il est convaincu que tout effort poético-formel personnel ne permet pas d'atteindre l'absolu en tant qu'orientation finale. Nous pouvons en conclure que ses textes ne contiennent aucun élément courtois. A ses yeux, une telle application n'est que perte de temps. La contemplation intellectuelle peut à tout le moins établir un lien avec l'absolu. Sa soif de perfection trouve son expression dans la représentation d'un contenu interprétable d'un point de vue intellectuel. Toutefois son mode de pensée s'est enlisé et n'autorise aucune innovation de fond. Le diagnostic du « médecin » révèle que les manifestations du dépassement de soi, présentes dans ce « mode d'écriture » à travers le savoir rationnel accumulé, ne sont pas naturelles – bien plus, elles sont le symptôme d'une maladie. Dans le texte initial, Guillot reproche à Henri son opportunisme ; il se tient toujours du côté des plus forts. « Henri » ne montrant aucun intérêt pour les « genres » courtois, les puissants sont à chercher du côté des « modes d'écriture » issus de la littérature spirituelle. Son affirmation, selon laquelle Henri, qui prétexte n'avoir plus que « vingt-neuf livres », ne pourrait pas subvenir aux besoins financiers de son fils, pourrait, vu la double acception du mot « livre », renvoyer aux connaissances acquises à la lecture des 29 *Questiones* de Thomas d'Aquin. Ainsi le « mode d'écriture » Henri serait-il le représentant des idées thomistes communément admises (saint Thomas d'Aquin en tant qu'autorité en matière théologique). Ces éléments ne peuvent toutefois servir tels quels à son successeur. « Hane » s'en étonne et lui demande, si ses études poussées en théologie (cf. *le vin*) ne l'ont pas conduit à l'extase (cf. *l'ivresse*), ce qu'« Henri » dément. Par ailleurs, ses habitudes culturelles (renvoyant aux habitudes alimentaires) en font un jouisseur, alliant le plaisir à l'utile. Compte tenu de son ancrage dans la tradition augustinienne, cette jouissance peut aussi signifier « une jouissance de Dieu ». Désormais, « Henri » regrette son investissement excessif dans les questions spirituelles. Serait-il un épicurien ?

Dans la figure du « médecin », « Dame Douce » reconnaît un véritable expert en matière de théorie littéraire. Aussi son avis sur sa situation actuelle lui importe-t-il. Par *jugement*, nous entendons ici l'intérêt porté par certains poètes au caractère praticable de cette forme générique. Elle soumet au médecin ses formes de composition textuelle qui renferment une critique sévère de certains concepts formels. Sur les recommandations du *maître*, elle est même prête à échanger certains éléments notoires contre d'autres (elle règle sa consultation). Ce que « Dame Douce » ne sait pas, c'est que le « médecin » juge les « modes d'écriture » et les « genres » selon leur relation à l'idéal, au divin. Dans son monde esthétique règne un ordre de valeurs très transparent, qui entraîne un jugement fondé sur la similitude. Une faible dissemblance suffit à engendrer une sentence rigoureuse. En effet, plus un « genre » se rapproche de l'idéal, plus il sera en mesure de motiver un « mode d'écriture », désireux de s'unir à lui, à accomplir des actes éthiquement parfaits. L'amour présente, aux yeux du médecin, deux qualités majeures fondamentalement distinctes : il amène l'amant soit à se dépasser, soit au contraire à s'avilir. Quoi qu'il en soit, « Dame Douce » incite à la débauche et doit par conséquent être jugée avec sévérité. Le « médecin » défend donc une conception intellectuelle de l'éthique dont le fondement constitue la connaissance de la norme divine. Comme celle-ci ne peut être accessible que par l'intuition, l'aide de « Rainelet », un « mode d'écriture » encore inexpérimenté de la littérature spirituelle théorique, est requise. La critique de ce dernier, reposant sur l'amour divin et s'appuyant sur la raison, ne rencontre pas l'approbation de « Dame Douce » (elle le gifle). Elle se réfère davantage à la conception aristotélicienne de l'éthique selon laquelle le vrai savoir éthique s'acquiert par l'expérience. Le « médecin » et son assistant sont toutefois parvenus à lui arracher des aveux : elle attend un enfant illégitime.

Le rapprochement entre Dame Douce et une forme générique issue des genres lyriques parodiés est renforcé par le fait que, dans notre texte, « Dame Douce » et « Maroie » forment un système de références opposées. D'une certaine façon, elles se définissent l'une par rapport à l'autre ; une mise en parallèle permet en effet de mieux les délimiter entre elles et d'avec les autres genres. Qui plus est, elles pourraient renvoyer en filigrane à deux conceptions éthiques distinctes, l'une platonicienne, l'autre aristotélicienne.

Que les changements formels apportés au « genre » de Dame Douce soient visibles ou pas, le texte ne le dit pas. Ce que nous apprenons en revanche, c'est que le « mode d'écriture » Riquier serait à l'origine de cette intervention innovatrice. Celui-ci semble être un roi Midas de la poésie d'inspiration néo-platonicienne : tout ce qu'il touche se transforme en or – ne s'appelle-t-il pas *Auri* ? Chez lui, la perfection des éléments normatifs de la composition textuelle a fini par se borner essentiellement à la forme (il porte un intérêt marqué pour « Maroie »).

En vue de minimiser les risques, il n'apporte aucune innovation de fond, du moins pas officiellement. A ses yeux d'expert (même s'il n'est pas appelé *maître*), le « mode d'écriture » spirituel du moine n'est pas compatible avec les « genres » profanes (représentés par les fées). Accroître la production de ses propres valeurs peut à la longue conduire à la stérilité. Rien d'étonnant à ce que ce « mode d'écriture » cherche à se prouver, à lui-même et aux autres, qu'il n'est pas impuissant, même si c'est par le truchement d'une forme générique mal vue. L'enfant à naître pourrait représenter soit la *fatrasie*, soit la *resverie*.

« Walet » et le « fou » appartiennent eux aussi à la catégorie des marginaux. Le fondement rationnel de leur propos présente des anomalies inquiétantes. Au vu du danger potentiel qu'ils représentent pour le territoire, ils doivent être ramenés à la sagesse chrétienne fondée sur la foi. De manière révélatrice, le « moine » semble disposer de moyens adéquats pour accroître les chances de salut en faveur de tous les fous et les idiots.

« Walet » exerce la profession de jongleur ; autrement dit ce « mode d'écriture » non aristocratique vise le divertissement de type folklorique. « Henri », de par son questionnement, établit un parallèle entre « Walet » et son modèle, et nous révèle par là même, négligeant le présent, son goût prononcé pour le passé. En effet, il convient de déployer tous les efforts possibles en vue de restaurer les connaissances et le savoir-faire passés. Ce retour à des valeurs éprouvées devrait en même temps promettre un bel avenir. « Walet » reconnaît indirectement son incapacité à satisfaire aux attentes éveillées, aux exigences posées par son prédécesseur. Par ailleurs, il se dit prêt à se laisser exécuter sur-le-champ pour le seul plaisir de jouir des compétences remarquables de son ancêtre. Cette affirmation suggère que ce talent exercé sous sa forme originale comporte quelque danger. La symbolique traditionnelle des fous, à savoir la purée de pois (éléments canoniques d'inspiration néo-platonicienne de la poésie) et le fromage (fondements de la foi chrétienne) lui est familière.

« Walet » n'est toutefois pas un véritable fou comme l'était probablement son prédécesseur (et comme il le serait encore davantage aujourd'hui, vu la situation donnée) car il lui manque le savoir-faire nécessaire pour être pris au sérieux. « Walet » tente de provoquer ses collègues par le recours à des contenus obscènes. Son apport novateur à la poésie contemporaine consiste, semble-t-il, à tourner en ridicule par un langage simple et direct les éléments littéraires (surtout religieux) tenus en haute estime. Nous pourrions songer ici aux fabliaux. La dévalorisation des valeurs alors jugées les plus hautes se produit chez lui sans qu'elles soient remplacées par d'autres valeurs adéquates. Ses injures, conçues pour scandaliser, ne sont aux yeux de ses collègues que de simples biens de consommation à visée de divertissement. Néanmoins « Walet » pense qu'il lui suffit de refuser les critères d'évaluation habi-

tuels, élaborés par de prétendues autorités, pour se déclarer fou. La fausseté de cette nature se voit confirmer par les propos d'« Henri », de « Riquier » et du « moine ». Par ailleurs, son incapacité l'empêche de s'en prendre à la substance même des contenus, il ne fait qu'effleurer la surface en vue de divertir le peuple. Par là, il donne dans le carnavalesque. Le fromage offert au « moine » ainsi que l'appellation réciproque de « neveu » signalent un lien étroit entre ces deux « modes d'écriture ».

Tous deux sont préoccupés du rapport entre les fondements chrétiens de la foi (représentés par le fromage) et l'expérience. Ils critiquent et condamnent par ailleurs le comportement et les états contraires à la norme.

Le deuxième marginal de la pièce est le fou, marqué par un intense vécu affectif. La volonté de l'être humain de donner un sens religieux à sa vie, de découvrir des liens logiques entre les phénomènes, ainsi que son aspiration à comprendre les causes premières sont si grandes que tout ce qui est illogique, dépourvu de motivation et contraire à la religion trouble, déconcerte et effraye. Le « fou », contrairement à l'inoffensif « Walet », est habité par une force destructive dangereuse, tant du point de vue de la forme que de celle du contenu. Il n'appartient pas aux « modes d'écriture » carnavalesques dont les agissements peuvent être acceptés sans risques. Le « père du fou », un potier, représente un « mode d'écriture » théorique dont l'objet d'étude est la représentation formelle à l'œuvre dans la littérature profane. Le « fou » tient ses connaissances théoriques de son père. Toutefois, il se situe aux antipodes de celui-ci puisqu'il persifle et détruit les concepts langagiers élaborés par ce dernier. De plus, il rejette également avec force toute poésie normative dans la littérature profane. Du moins, est-ce ainsi que nous comprenons la tyrannie du père d'une part, et d'autre part le goût marqué du fils pour les jeux de sonorités au détriment du contenu, ce qui fait de lui le représentant d'un « mode d'écriture » poétique non scientifique.

L'absence ou la présence d'un public n'influençant en rien ses propos, sa visée ne peut être politique. Il persifle néanmoins sur les mesures prises par la censure ecclésiastique à l'encontre des vues non exclusivement néo-platoniciennes des clercs, dès lors qu'il se présente comme le censeur suprême sur la question des bigames au sujet de Guillot. Il reçoit sur-le-champ l'approbation du moine qu'il vient à l'instant de traiter d'hypocrite. Son rapport à Adam n'est guère plus chaleureux. A ses yeux, « Adam », dans le cadre de ses innovations, allie les théories de la philosophie antique au canon d'inspiration néo-platonicienne⁸⁶. Le

86 *baïen* : crevé, en parlant de pois et de fèves ; autrement dit, les pois ont été trempés dans l'eau pendant plusieurs heures en vue de la cuisson consécutive.

« père du fou » s'empresse de rappeler la présence des trois genres fondamentaux issus de l'Antiquité (les dames renvoyant ici aux trois fées, comme nous le verrons plus loin). Le « fou » fait justement remarquer qu'« Adam » ne fait pas qu'observer les directives néo-platoniciennes (c'est un bigame).

Le « fou », véritable destructeur des formes langagières récemment élaborées, ne manque aucune occasion de se frotter aux autres « modes d'écriture ». Ses propos polémiques semblent également toucher la langue en tant qu'instrument de pouvoir. Il est pour ainsi dire un critique du langage avant la lettre. Dès lors qu'il ne s'oriente qu'en fonction des sonorités, les concepts utilisés apparaissent le plus souvent dans un contexte langagier mal approprié. Son usage de la langue est ainsi imprégné d'irrationalité. Dans la composition littéraire, il dévoile la présence de forces supplémentaires se situant au-delà de la logique. Par ailleurs, le « fou » se présente comme le représentant de la polémique dont le thème central porte sur la querelle des traditionalistes ; autrement dit, c'est un crapaud qui mange des grenouilles. En détruisant, il cherche à poser le fondement de la nouveauté. Ses efforts ne visent pas le consensus. L'aspiration à l'*aurea mediocritas* d'Horace n'est certes pas le but de sa vie. Son apparition dans le cercle des gens normaux éveille d'emblée un sentiment de malaise durable. Son absence de logique langagière se révèle un moyen efficace du comique. Néanmoins, nous n'avons pas affaire ici à une revue ou à une satire. Le comique s'avère plus menaçant que divertissant. Ainsi le spectateur (le lecteur) oscille-t-il de manière instinctive entre le refus et la révolte. Par ailleurs, il est amené à réfléchir sur son propre usage de la langue ; aucune édification ne se produit. Le « fou » est davantage un « mode d'écriture » qui parodie par l'imitation toute volonté didactique d'édifier (il imite les trompettes). Notons également que ce personnage ne cache pas ses intérêts pour les jongleurs traditionnels, tels Hesselin qui chante d'*Anseïs et de Marsile*, deux personnages d'une chanson de geste tardive intitulée *Anseïs de Cartage*, où le poète raconte de manière pathétique et sentimentale la perte d'un pays par la faute d'une femme. Après ce bref épisode, le fou bat son père sans raison apparente. Condamnerait-il ainsi les propriétés du genre de la chanson de geste en chute de popularité et punirait-il son « père » pour n'avoir pas su renouveler cette forme ?

Le fou ne peut être laissé à lui-même, il requiert des soins spécifiques. Nous songeons ici aux institutions et à leurs représentants chargés de transmettre durablement la vérité divine ; la littérature spirituelle – le théâtre religieux notamment – serait un remède approprié. Ce théâtre présuppose un idéal de l'homme vivant en conformité avec la religion chrétienne. Les *Jeux* en donnent de beaux exemples ; le thème de l'enfant prodigue en serait un : transfiguré, après être tombé en disgrâce, il revient pour ainsi dire à la grâce originelle. Dieu confère à l'homme sa propre signification. Les « modes d'écriture » spirituels, et

tout particulièrement ceux du théâtre religieux, pourraient être représentés par le moine. En effet, il mène une vie ascétique dans le respect des préceptes religieux, accordant une place importante à la prière, à la méditation et aux rites. Sa tâche consiste ici à ramener les fous et les folles à l'état initial de grâce, à les pousser à adorer Dieu et à faire des aumônes ; autrement dit, à ranimer la piété en eux. L'aspiration à l'ordre chrétien et à la rédemption doit être ravivée. Derrière l'efficacité du « reliquaire spirituel » se cache notamment l'environnement culturel de la censure ecclésiastique à l'encontre de la littérature non théologique (représentée par Haspres). Le « mode d'écriture » du moine se réfère aux dogmes chrétiens. Saint Augustin pose les fondements des dogmes dans son ouvrage *Simplician*. Ceux-ci acquièrent dans les représentations religieuses un caractère symbolique. Pour le « moine », la représentation et la symbolisation sont devenues plus importantes que le symbole lui-même. Rien de surprenant donc à ce qu'aucune guérison immédiate ne se produise. D'ailleurs, le fou juge sévèrement le moine en le traitant d'hypocrite. Au dire du moine, le pouvoir du saint s'étendrait au-delà des frontières du pays, jusqu'en Irlande. Ce territoire, que nous avons défini comme lieu spirituel des dogmes chrétiens fondés d'un point de vue philosophique, serait un lieu de séjour tout à fait approprié aux fous. En règle générale, ce sont les gens touchés par une maladie qui font un pèlerinage au lieu où sont gardées les reliques. Nous trouvons ici une situation différente dans la mesure où ce sont les reliques qui sont présentées, voire imposées, aux gens considérés comme malades.

La littérature spirituelle reçoit ainsi les aumônes qui lui sont dues. Précisons que celles-ci ne sont pas transmises directement par les malades eux-mêmes, mais par des médiateurs, à savoir Dame Douce, Walet et Henri. Transposé sur le plan virtuel, cela signifie que les « modes d'écriture » non conformes (seuls les personnages masculins font des aumônes) sont familiers à ces formes de composition (deux « modes d'écriture » et un « genre »), elles aussi problématiques d'un point de vue traditionnels. En d'autres termes, ces formes de composition ont repris certaines caractéristiques de ces « modes d'écriture » pour les intégrer à un texte spirituel. « Dame Douce » inclut dans un texte spirituel quelques attributs tirés de deux « modes d'écriture », occupés dans leur jeunesse à écrire de brefs poèmes à la manière antique (chasse aux papillons). « Walet » reprend des traits issus d'un véritable fou, un dénommé Gautier A La Main. Ce dernier pourrait représenter un fervent adversaire des idées défendues par le « mode d'écriture » de saint Thomas d'Aquin. Pour ce faire, il recourt à une argumentation rhétorique (A La Main). Pour comprendre cette supposition, il faut tenir compte de la suite du dialogue. En effet, les personnages présents sont invités par Hane à faire le veau pour « rendre furieux » Gautier A La Main. On se souvient du surnom « bœuf muet » donné à Thomas d'Aquin lors de ses études à Cologne, en raison de sa forte corpulence et de son

caractère taciturne. Autrement dit, le cri du veau pourrait être mis en rapport avec les vérités non fondées sur la raison et traitées par saint Thomas d'Aquin. Cette provocation trouve ainsi sa justification.

Sommeillon, le prince du Puy, fait partie des puissants d'Arras. Ce « mode d'écriture » ressortit à l'environnement culturel d'une poétique réglementaire (représentée par le Puy) qui prétend régner en maîtresse sur les lois pratiques, théoriques et critiques. L'autorité institutionnelle de ce « mode d'écriture » (Prince du Puy) lui confère le droit d'ériger cette poétique réglementaire en une poétique normative. Les critères de jugement de la création littéraire sont appliqués selon les règles de la littérature aristocratique. « Sommeillon » n'est toutefois qu'un pâle imitateur des « modes d'écriture » courtois autrefois éminents ; il cherche à prendre ses distances par rapport à ses origines bourgeoises. Par ailleurs, son indécision à l'égard du choix d'un genre laisse planer des doutes sur la sincérité de son intérêt pour les formes génériques courtoises. Nous n'assistons pas chez lui à une union heureuse du fond et de la forme (Sommeillon est un coureur de jupons, un célibataire).

Le « fou » critique avec acharnement les pratiques du Puy qui rabaisent les textes littéraires à de pures formes didactiques. Le « mode d'écriture » dénommé « maître Gautier » connaît très bien les règles du jeu. Il lui suffit d'insérer dans son texte des motifs allégoriques de nature religieuse pour qu'il soit d'emblée reconnu comme une autorité (il chante au son du cornet et le voilà en bonne voie pour devenir prince du Puy). L'allégorie est ici comprise comme une forme majeure de l'esthétique formelle dotée d'une forte fonctionnalité, rendue par l'image du cornet.

Qui plus est, les gens du Puy, au dire de Henri, ne connaissent qu'un seul plaisir : le jeu de dés. Les dés sont un artéfact permettant de générer des résultats fortuits abstraits. C'est la possibilité de gains qui permet de créer un lien entre le hasard abstrait et la vie pratique. Au Moyen Âge, la croyance en un déterminisme métaphysique prévaut et incite à voir dans le processus du hasard, tel celui que provoque le jeu de dés, une sorte de jugement de Dieu. « Henri » critique l'attribution au hasard – phénomène qui se cache derrière l'émergence des formes esthétiques exemplaires – d'une signification métaphysique, autrement dit l'identification de ce hasard avec une perfection à atteindre. En définitive, il est question ici d'une reconnaissance par les puissants qui sont en l'occurrence dans une position de monopole. La réaction d'« Henri » signale que sans le fou, il ne se serait jamais permis de tels propos. Le « fou » se révèle être un véritable catalyseur de la pensée critique, germe de tout renouveau.

b) Ars est recta ratio factibilum⁸⁷

« L'art est la droite règle dans les choses à fabriquer ». Transposé sur le plan littéraire, cela signifie que ce qui ne peut être représenté, en l'occurrence Dieu, doit être rendu accessible aux sens par le biais de symboles et d'allégories. La littérature courtoise est pour sa part convaincue qu'en œuvrant dans ce sens, le poète se rapproche de la perfection. « Adam » vient cependant de faire le récit de ses déceptions, liées à cette doctrine du perfectionnement propagée par les « modes d'écriture » dominants. De toute évidence, d'autres « modes d'écriture » traversent aussi une période de désenchantement, bien que les raisons n'en soient pas les mêmes. « Henri » s'en prend aux puissants. En effet, après avoir réfléchi sur la perte de sa propre efficience, il s'emporte contre leur comportement inconséquent. Notons que les puissants sont pour lui connotés religieusement et ainsi ne sont pas directement rattachés à un territoire particulier. Le « médecin » se contente de juger de l'adéquation ou non des « genres » et des « modes d'écriture » à l'égard des normes en vigueur. « Henri » va plus loin en polémiqueant contre les « modes d'écriture » de la littérature spirituelle. Il dépeint avec justesse la situation des « modes d'écriture » non spirituels sous le diktat des « modes d'écriture » dominants. Les facteurs abordés dépassent de loin les données individuelles, et pourtant ils ne sont pas sans influencer fortement sur celles-ci. Ce qui a déclenché cette colère, c'est la suppression des privilèges fiscaux accordés jusqu'alors aux bigames, autrement dit l'obligation renouvelée de créer un certain nombre de textes spirituels. En effet, comme nous l'avons vu, les instances régulatrices sont en mesure d'exercer une influence significative sur la pratique littéraire profane. « Henri » pense en particulier à deux instances : la première est représentée par le pape, la seconde par les prélats. Retenons que ce débat sur les bigames est encadré par deux répliques du fou, ce qui conférerait à cette discussion une portée particulière.

L'amour courtois prend ses racines dans la doctrine de l'amour développée par les néo-platoniciens et rattachée au platonisme. Cette conception, qui a eu un grand retentissement sur la pensée médiévale, a été adoptée par les théologiens chrétiens. L'idéal métaphysique des philosophes est souvent représenté par une femme mariée, parée de qualités idéales. En revanche, entre les amants, il ne peut nullement être question de mariage terrestre. Rappelons que la femme parfaite a été mise en rapport avec les genres courtois, notamment avec le grand chant courtois, et le mariage signale une relation possible dans la pratique littéraire entre un « mode d'écriture » et une forme générique quasi idéale. L'acceptation chrétienne de ce modèle transforma cette vi-

87 Saint Thomas d'Aquin, *ST*, Ia, IIae, qu.57, art.4.

sion du monde philosophique en une relation fondée sur la religion. Selon le droit ecclésiastique, le mariage perdure même après le décès de l'un des deux époux. Une veuve croyante ne pourrait ainsi pas aspirer à un remariage. Conformément à notre système, les « veuves » sont des « genres » délaissés ; autrement dit, les « modes d'écriture » en question ont cessé définitivement toute activité pour une raison ou pour une autre. L'éventualité d'un remariage signifie que la « veuve » a renoncé au moins à un principe religieux, celui du sacrement du mariage. En d'autres termes, le « genre » autorise, à côté d'une position fondamentalement néo-platonicienne (mariage et non concubinage), des vues non néo-platoniciennes. Les « modes d'écriture » qui s'engagent dans une relation de ce type sont appelés bigames. De toute évidence, un certain comportement « immoral » est toléré pourvu qu'on reste fidèle aux principes religieux. Plusieurs clercs séculiers hardis se disent publiquement prêts à illustrer leur attitude fondamentale néo-platonicienne par le truchement des « veuves » qui autorisent également des idées philosophiques différentes. Sur le plan métaphysique, le beau, le vrai et le bon forment une unité harmonieuse. Or, le présent démontre que cette unité ne résiste pas à l'épreuve de la réalité. Les questions d'éthique et d'esthétique ne devraient peut-être pas être traitées ensemble. Les « modes d'écriture » habités par le doute se voient assigner une nouvelle fois la tâche de composer des textes à contenu religieux afin de prouver la justesse de leurs convictions. Le devoir symbolique de la poésie courtoise sera provisoirement remplacé par une obligation envers la foi. S'écarter de la norme néo-platonicienne est une infraction grave ; elle est comparée à la folie. Les « modes d'écriture » concernés seront amenés, pour apaiser la censure, à traiter eux-mêmes de tels thèmes (cf. *aumônes*).

« Henri » ne comprend pas pourquoi la liberté de pensée d'un écrivain connu, dont les convictions religieuses ne sont plus à prouver, doit être à ce point régulée. Il compare l'activité des poètes à celle des théologiens (représentés par les prélats). Chez ces derniers « modes d'écriture » l'amour de l'idéal adopte une forme religieuse et est remplacé par l'amour de Dieu. La composition formelle reste secondaire, la vision du monde représentée mise à part. Cependant quelques « modes d'écriture » théologiques significatifs se mettent désormais ouvertement à étudier les idées non néo-platoniciennes, voire à s'identifier à elles. Ces autorités, dont le point de vue constitue le fondement de la censure, peuvent de toute évidence se consacrer à ce qu'elles condamnent le plus sévèrement chez d'autres. Ces notions de morale prosrites reposent, semble-t-il, sur des intérêts contradictoires, bien que l'on puisse attendre de ces instances qu'elles observent leurs propres règles.

Les « modes d'écriture » séculiers veulent désormais s'affranchir d'une pareille tutelle. Il pourrait s'agir avant tout des « modes d'écriture » relatifs aux maîtres *es artes* de l'Université de Paris. Plus

sieurs « modes d'écriture » scolastiques (avocats, notaires) se battent à coups de polémiques pour maintenir leur position. L'avocat des bigames, Gilles de Sains, mentionné dans cette scène pourrait représenter le « mode d'écriture » de Guillaume de Saint-Amour, qui traite d'« antéchrists » les ordres mendiants dans son ouvrage *De periculis novissimorum temporum*.

Colar Fousedame et Gilles de Bouvignies sont deux notaires bigames. Ils travaillent gratuitement à cette cause. Les données sont minces et ne permettent d'émettre qu'une simple hypothèse, à savoir qu'il pourrait être ici fait allusion aux « modes d'écriture » de Boèce de Dacie (1286) et de Siger de Brabant, deux aristotéliens radicaux. Quelques-unes de leurs thèses ont été condamnées par Etienne Tempier, l'évêque de Paris, lors de la célèbre censure de 1270. Siger de Brabant est accusé d'hérésie et doit quitter Paris en 1276.

« Plumus » joue, semble-t-il, un rôle majeur dans cette affaire. « Guillot » éprouve à son égard des sentiments mitigés, partagés également par Hane. Lors de notre réflexion sur les personnages⁸⁸, nous avons mis en avant l'idée selon laquelle Plumus représenterait le « mode d'écriture » d'une personnalité importante issue du monde de la scolastique, à savoir Thomas d'Aquin. Il défend à plusieurs reprises les intérêts des ordres mendiants contre les maîtres séculiers (en 1272 et en 1275 par exemple) avec lesquels « Henri » et « Guillot » semblent sympathiser. Il intervient également dans la dispute contre les averroïstes (en particulier contre Siger de Brabant). Pour parfaire son argumentation polémique, saint Thomas d'Aquin approfondit ses connaissances aristotéliennes (entre autres par la lecture des traductions du dominicain Guillaume de Moerbeke). Il appartient à la catégorie des prélats mentionnés par Henri. De plus, il ne veut pas seulement enseigner la vérité chrétienne aux théologiens mais aussi aux débutants. Pour lui, le savoir et la foi ne s'opposent pas nécessairement, même si la foi est supérieure à la raison. Ainsi la philosophie devient-elle la servante de la théologie. En revanche, pour les maîtres séculiers l'autonomie de la philosophie doit être sauvegardée. Dans son ouvrage *De veritate*, saint Thomas présente sa conception de la vérité. L'autoréflexion permet la connaissance de la vérité (I,9) qui ne peut ainsi être perçue que par l'entendement. « Adam » partage cet avis. Entre 1276 et 1277, Albert le Grand, le maître de saint Thomas, se serait rendu à Paris pour sauvegarder la réputation de son élève, cible des condamnations par l'évêque de Paris. Il est fort probable que, peu avant cette période, quelques thèses de saint Thomas avaient déjà été censurées. « Plumus » appartiendrait ainsi, même si c'est dans une moindre mesure, à la catégorie des bi-

games. Sur le plan virtuel, cette appellation renvoie aux vertus chrétiennes.

« Plumus » reconnaît l'importance du rôle de la politique dans la réalité. La mention du scarabée dans le texte initial nous le signale. Si une activité littéraire doit produire un effet sur le monde, elle le fait le plus souvent par le truchement d'un texte politique. La question du rapport entre l'Église et le pouvoir séculier est une question centrale au Moyen Âge. Dès lors que « Plumus » représente le « mode d'écriture » de saint Thomas d'Aquin, l'on peut songer ici à son ouvrage *De regime principum*, présentant une philosophie chrétienne de la conception de l'État fondée sur la politique aristotélicienne. Saint Thomas est ainsi l'un des théologiens majeurs de son temps, s'intéressant à des thèmes non théologiques (Albert le Grand, qui portait un grand intérêt aux sciences naturelles en serait un deuxième). Dans cette œuvre, on assiste à une valorisation du séculier, instaurant ainsi une césure avec la conception augustinienne du monde, divisé en une cité divine et une cité terrestre.

Pour « Guillot », « Plumus » aurait été en mesure de prendre la place du « censeur suprême », s'il n'avait trouvé une mort prématurée. Par son étymologie, le mot *esprec* renvoie à un parler germanique. Cet indice pourrait être une allusion à Albert le Grand, qui enseignait à cette époque à Cologne. Bien que certaines de ses thèses soient proches de la conception averroïste d'Aristote, elles ne sont pas condamnées par Thomas d'Aquin.

« Guillot » ne se laisse pas impressionner par les polémiques d'« Henri » ; selon lui, elles ne relèvent pas d'une conviction profonde. En effet, « Henri » n'est pas prêt à faire des sacrifices au nom de la justice.

« Adam », qui s'était emporté d'avoir été accusé de bigamie par le « fou », ne prend pourtant pas part au débat. Il semblerait que seuls les puissants puissent être accusés de bigamie. Souvenons-nous en, « Adam » ne se compte pas parmi les nantis de ce monde. Ce silence pourrait également être compris comme le refus d'entretenir avec les Anciens un lien aussi étroit, qu'il soit positif ou négatif, la situation de l'époque exigeant un renouveau intellectuel. Et celui-ci ne peut venir que de soi-même.

3) Avenir : la clarté

a) Hasard, prédestination ou libre arbitre

Un texte, fruit d'une union légitime entre un « mode d'écriture » et un « genre » renommé, ou d'une union illégitime entre un « mode d'écriture » et un « genre » clandestin, est toujours inséré dans un contexte historique. Ainsi le monde, soumis en permanence aux changements, implique-t-il une notion temporelle. Une réflexion portant sur la

composition textuelle n'est pertinente que si elle prend en compte le contexte temporel. La question qui se pose dès lors est de savoir si ce qui se produit arrive par un pur hasard ou si au contraire cela relève de la prédestination. L'efficience d'un texte dépend-elle du hasard ou est-ce simplement une question de qualité ? Un poète est-il à la merci de quelques mystérieuses lois du destin ou est-il à même d'influer sur la destinée de ses textes ? Quelles sont les forces qui, semblables aux forces du destin, agissent sur la création littéraire ? Quel est le véritable pouvoir du libre-arbitre à l'œuvre dans un « mode d'écriture » ? Toutes ces questions se heurtent à un obstacle infranchissable enveloppé dans une obscure ignorance que la raison ne peut éclairer. Seule l'imagination poétique, dessinant quelques hypothétiques contours de l'avenir, semble y avoir accès. Par ailleurs, un monde régi par la providence ou la fatalité n'est pas très encourageant pour le poète désireux de créer quelque chose de nouveau.

Les scènes précédentes nous ont montré l'effet produit par certaines données externes et internes sur la composition littéraire ainsi que sur les possibilités de contrecarrer leur influence. Par exemple, le « mode d'écriture Adam » décide d'abandonner son genre favori pour se lancer dans l'expérimentation de nouvelles formes. En revanche, les « modes d'écriture » qui lui sont proches restent fidèles aux possibilités de composition relatives à leur environnement territorial. « Walet », un « mode d'écriture » moyennement doué, cherche avant tout à être original (au sens d'être à la mode) en recourant à des propos choquants. Le « fou », par des mesures destructives, tente de préparer le terrain pour la nouveauté. « Henri » se défend contre toute restriction territoriale et en particulier contre des représailles idéologiques peu compatibles avec des innovations de fond exigeantes.

Après avoir pris connaissance de ces événements passés et présents, « Adam » désire interroger l'avenir. En effet, il est difficile de savoir où les vues et les intentions manifestées par un « mode d'écriture » mèneront le processus de production. De même qu'il n'est guère plus aisé de connaître ce qui se passe avec un texte soumis aux aléas du temps et de l'espace. « Riquier » porte lui aussi un grand intérêt à son avenir. Inquiets, ils sont impatients de connaître le sort de leur texte – combien de temps leur efficience durera-t-elle ? Ils désirent également savoir si leur œuvre est conforme à la foi chrétienne. L'entrée en scène des « fées » permet de lever momentanément les voiles d'Isis ; elles révèlent aux deux « modes d'écriture » les possibilités futures de leur composition textuelle.

Selon les croyances populaires, les fées, tout comme les Parques mythologiques, apparaissent à la naissance d'un enfant pour fixer son destin. Par *naissance*, nous entendons l'émergence d'un nouveau « mode d'écriture », d'un nouveau « genre ». « Adam » peut être compris comme un « mode d'écriture » qui vient de voir le jour et dont la forme qui en-

trera dans l'histoire littéraire reste encore à déterminer. L'intérêt de « Riquier » est peut-être motivé par la naissance imminente de son enfant (très probablement un nouveau genre). Pour chacun, le moment est venu de réfléchir sur soi-même, instant peut-être annonciateur d'un renouveau. « Adam » doit encore surmonter plusieurs obstacles avant que son nom ne le caractérise entièrement. En effet, « Croquesot » voit surtout en lui un successeur compétent de son modèle (il parle de lui comme le fils de Henri). « Adam » et « Riquier », deux « modes d'écriture » experts en théorie, s'intéressent à l'évolution des formes génériques basiques (représentées par les fées) en vue d'estimer leurs propres chances de succès. Ils souhaitent ajouter aux données traditionnelles issues de l'Antiquité de nouveaux éléments, fruits de leur propre découverte (Adam et Riquier mettent la table). Les trois genres basiques⁸⁹, en tant que forme d'organisation d'un « mode d'écriture », confèrent une dimension classificatoire à la pensée littéraire. Ces formes d'organisation ne sont pas des artéfacts, mais des possibilités fondamentales inscrites dans le langage. Elles correspondent à des points fixes de l'histoire de la littérature d'une part, et de l'autre elles sont soumises à la temporalité pour ce qui concerne leur efficacité et leur popularité. La perte de notoriété et de pouvoir des catégories traditionnelles de genres littéraires n'est due ni à l'arbitraire des « modes d'écriture », ni à la mode du moment remettant systématiquement en cause la tradition afin de produire un effet immédiat. Ce phénomène relève davantage de l'épuisement, de l'achèvement de certaines possibilités historico-littéraires. Qui plus est, il n'est guère possible de maintenir à long terme une forme littéraire dont le rapport aux événements et à la conception du monde d'une époque est très étroit, l'actualité de celle-ci étant entre-temps dépassée. Quoi qu'il en soit, une telle situation n'est prévisible ni par la raison, ni par d'autres moyens – tout comme la nature des fées et leur effet sur les mortels restent impénétrables et mystérieux. Ainsi tout changement littéraire, toute innovation et toute évolution sont-ils déclenchés par des facteurs non rationnels. Aucune certitude ne peut être acquise sur l'état actuel d'un genre fondamental, même si le « médecin » cherche à fournir des diagnostics dans ce sens.

Les fées représenteraient ces forces esthétiques primaires à la base de la diversité littéraire permettant de surmonter l'éternel présent, de dépasser la tendance à l'immuabilité de la littérature d'inspiration idéaliste. L'avenir littéraire – c'est-à-dire, les chances de réussite d'un texte – s'avère très différent selon l'intensité de ces forces premières.

89 Le genre lyrique (chant courtois), le genre dramatique (théâtre, mise en scène des actes de langage), le genre épique (traitement des événements passés, chanson de geste).

Par ailleurs, leur influence se reflète avant tout par la présence de formes littéraires novatrices dans le « mode d'écriture ».

Signalons que le monde virtuel ne nous donne pas à voir la représentation d'une théorie exacte des genres littéraires ; il cherche davantage à susciter une réflexion sur le processus de la création littéraire par le biais de considérations simplifiées. Le genre basique prédominant se réfère au présent ; en d'autres termes, il resserre les liens vitaux avec la culture du moment. En revanche, un genre basique tourné vers passé entretient un rapport étroit avec une culture désormais dépassée. L'ordre établi dans la production littéraire par les trois genres basiques se situe sur un plan supérieur à celui des « modes d'écriture » et des « genres » (les fées immortelles viennent d'un autre monde). Certes, ces trois genres fondamentaux se situent au-delà de la pratique littéraire, cependant leur portée du moment influe directement sur celle-ci. La perte de l'importance accordée à un genre basique implique la chute des genres lui étant subordonnés, « le fil de la vie » leur étant ainsi coupé. Le troisième genre basique est orienté vers l'avenir. Il se caractérise par la création persistante de nouveaux liens, qui ne sont pas encore tissés, avec la culture à venir. L'entrée en scène simultanée des trois fées du destin signale un chevauchement des événements temporels, l'évolution ne peut être représentée comme une suite d'événements linéaires. Le présent, figuré sur le plan de la composition littéraire par Morgue, ne mène pas une existence indépendante du passé et du futur. En ce sens, le présent peut être considéré d'un point de vue historique. Chez Morgue, ce caractère historique ne peut pas être séparé de l'aspect analytico-logique (signalé par la présence du couteau).

Les fées sont issues de la culture vernaculaire et païenne, ce qui nous laisse penser que les formes génériques qu'elles représentent concernent la littérature vernaculaire profane. « Rainelet », un « mode d'écriture » théorique et encore inexpérimenté de la littérature spirituelle, redoute l'imprévisibilité des genres profanes et l'incompatibilité évidente de la conceptualisation sacrée avec la profane. « Adam » tente de le rassurer : n'offrent-ils pas, eux aussi, des modes de représentation d'ordre rhétorique (les fées sont parées) ? Par ailleurs, les fées ont été christianisées, leur vocabulaire en témoigne. Aussi représentent-elles des formes génériques profanes dont le fondement idéologique repose sur la foi chrétienne. Le véritable représentant de la pratique littéraire spirituelle, le « moine », laisse passer sa chance de prendre connaissance du verdict, bien qu'il s'intéresse aux vérités métaphysiques non chrétiennes. Le « père du fou », habité par ses convictions néo-platoniciennes, et le « fou », animé par une puissance destructrice, sont absents de cette scène ; ils ne portent de toute évidence aucun intérêt à l'avènement d'une phase novatrice de la littérature profane.

Morgue assigne une place à chacune de ses compagnes ; autrement dit, le genre basique du moment jouit d'un statut plus élevé. Ce qui

est passé semble n'avoir plus aucune portée et ce qui adviendra n'a pas encore acquis sa signification future. Grâce à ses caractéristiques néo-platoniciennes, « Morgue » entretient un lien aussi bien avec le présent qu'avec l'éternité. La conception néo-platonicienne des idées suggère en filigrane une hiérarchie entre l'éternité et la temporalité. Dès lors qu'une forme générique présente des attributs immuables, elle est constamment actuelle – c'est-à-dire, au sens propre, « en acte ». « Morgue » renferme de tels traits, sinon comment expliquer l'attrait qu'elle exerce sur « Sommeillon ». Cette fée de l'amour figure à merveille le genre basique le plus significatif de cette époque dont la tâche principale est la représentation formelle des rapports amoureux. « Morgue », en tant que genre basique du présent, requiert l'amour d'un « mode d'écriture » qui lui assure un lien théorique avec la pratique littéraire. Par ailleurs, « Morgue » fait l'éloge de la qualité du lieu d'accueil : « Que chi fait bel et cler et net ! » (v. 644-645). Déjà Denis l'Aréopagite, un néo-platonicien chrétien, avait affirmé que la lumière provenait du bien et qu'elle était la source du beau. Le laid naît de l'absence de participation à la lumière. À l'époque d'Adam de la Halle, c'est avant tout saint Bonaventure qui voit dans la lumière l'origine et le fondement de toute beauté. Il reprend l'idée augustinienne de l'illumination divine de l'esprit humain. Le genre basique « Morgue » se sent avant tout chez lui dans un environnement d'inspiration néo-platonicienne (représenté par la clarté et la pureté du lieu). Les « modes d'écriture Adam » et « Riquier » ont largement contribué à l'aménagement de ce milieu culturel, c'est la raison pour laquelle « Arsile » propose de les récompenser (acte formulé par les vœux des fées).

« Hellequin » et « Sommeillon » sont deux rivaux à la conquête des faveurs de « Morgue ». Hellequin, issu d'un milieu culturel non chrétien, est un « mode d'écriture » antique dont la technique de composition ressemble à celle qu'utilise la littérature courtoise tout en prônant une conception de l'amour différente. Cette dernière se rapprocherait de celle que dépeignent les *Bucoliques* de Virgile. Les pastourelles du Nord de la France témoignent de cette conception de l'amour ; celles du Midi, en revanche sont ultra-courtoises (il suffit de songer à Marcabru par exemple).

Par ailleurs, Sommeillon imite le comportement des chevaliers arthuriens. Il existe entre la chevalerie dépassée et le Puy maintes analogies : tout d'abord, tous deux mettent l'accent sur l'aspect formel, puis leur activité n'est pas loin de devenir une fin en soi, enfin l'éthique qu'ils incarnent n'est pas au-dessus de tout soupçon. La littérature courtoise et l'expérience de vie l'accompagnant présentent des signes indubitables de décadence. Le système éducatif ne se porte pas mieux : sa méthode intellectuelle, fondée sur la scolastique, a perdu tout contact avec les besoins éthico-pratiques, autrement dit, ce système est devenu trop formaliste. De plus, la formation se transforme en une occupation facul-

tative de quelques privilégiés (Henri en serait un exemple). Notons que cette évolution conduira plus tard à l'aristocratisation des universités.

La double fonction de Sommeillon, en tant que chevalier impuisant et Prince du Puy appliqué, vient souligner ces ressemblances. « Sommeillon », avec ses connaissances scholastiques (relatives à son rôle de chevalier) et son savoir théorico-poétique (relatif à sa position de Prince du Puy), ne correspond pas aux exigences de l'idéal. L'idée, jusqu'alors valable, de l'existence d'une relation causale entre d'une part la vision scholastique du monde et de l'autre le désir d'idéal d'un « mode d'écriture », a fortement contribué à rapprocher la composition poétique des objectifs fixés par la formation scholastique, avant tout la dialectique, la rhétorique. L'incompétence de « Sommeillon » doit être ressentie comme une trahison envers l'idéal courtois. « Morgue » reconnaît que cette conception de l'amour n'est plus en mesure de produire l'effet escompté.

« Hellequin » tente d'agir par le truchement de son messager « Croquesot », le « mode d'écriture » d'un interprète-traducteur, véritable magicien de la littéralité. Le commentateur ou glossateur, en tant qu'expert en herméneutique, joue un rôle important dans la transmission du savoir au Moyen Âge. « Riquier » ne manque pas de lui témoigner le plus grand respect. Les connaissances dont il est question ici touchent très probablement à une conception de l'amour distincte de la conception courtoise. Si l'on en croit « Croquesot », le transfert de cette conception de l'amour aurait pu avoir lieu plus tôt (*Mien ensient, de-cheüs sui / En che que j'ai trop demouré / Ou eles n'on[t] point chi esté*. J'ai manqué, je crois, le rendez-vous / Parce que j'ai trop traîné, À moins qu'elles ne soient pas passées par ici. v. 592-594). En tous les cas, son entreprise doit se solder par un succès : un échec entraînerait des conséquences immédiates pour lui (Hellequin menace de le jeter à la mer). En d'autres termes, son manque de compréhension des données l'amène à réviser ses connaissances théoriques en la matière. Le nom de Croquesot peut être compris comme celui qui saisit les sots avec un croc, ainsi la transmission du savoir antique d'inspiration non néo-platonicienne s'adresserait-elle en premier lieu aux « fous ».

L'intérêt porté par « Sommeillon » à la lyrique profane dans sa version courtoise est dû avant tout aux chances de succès rapide qu'elle promet. Des connaissances rudimentaires de la rhétorique et de la dialectique appliquées à une forme lyrique adéquate suffisent à assurer une reconnaissance minimale. Comme nous pouvons nous y attendre, son style présente des éléments de la lyrique courtoise, en particulier ceux qui permettent la représentation d'un amour avec un arrière-plan religieux (cf. *tenue verte rayée d'une raie rouge* v. 731-732). Toutefois ce « mode d'écriture » n'est pas à la hauteur du seigneur « Hellequin » (ce dernier a fait un croc-en-jambe à son cheval v. 739), qui n'a plus à faire ses preuves. En effet, des qualités durables lui sont attribuées (il est

immortel, tout comme les fées). Rétrospectivement, l'influence croissante de « Hellequin » se laisse deviner à l'importance égale accordée au grand chant courtois et aux pastourelles. Adam de la Halle, lui-même, abordera dans sa deuxième pièce la dramatisation de la pastourelle. Le *Jeu de Robin et Marion* peut d'ailleurs être comprise comme une continuation du *Jeu de la Feuillée*.

« Maglore » figure un groupe de genres appartenant au passé. Le genre basique correspondant pourrait être en l'occurrence la forme générique épique. Ce groupe semble être dépourvu de liens logico-analytiques avec le présent : Maglore n'a pas de couteau. Ce jugement accusateur reviendrait à « Adam » et « Riquier », deux « modes d'écriture » profanes, versés dans la théorie. « Maglore » s'oppose avec véhémence à l'interprétation de ce manque comme un signe d'infériorité. Par vengeance, elle décide d'influer négativement sur l'avenir des deux « modes d'écriture » concernés. « Adam » restera prisonnier de « Maroie », un genre appartenant au passé, et oubliera ses projets relatifs à son épanouissement intellectuel. « Riquier », menacé de calvitie, n'est pas épargné. Comparée à la profusion de plantes ou de fleurs qui permet de tirer des conclusions sur la qualité du sol, l'abondance de cheveux renverrait à une capacité très prononcée de recourir à la raison. L'absence de cheveux signalerait un recours modéré à la raison. Par le truchement de « Maglore », nous apprenons qu'une tentative d'innovation sans lien avec le passé n'a guère de chances de réussite.

Maglore semble aborder, en passant, une question théologique complexe (*Par l'ame ou li corps me repose*. (v. 694). Il s'agit de la relation entre le corps et l'âme. Chacun sait cependant que les fées n'ont pas d'âme au Moyen Âge. Avons-nous affaire ici à une plaisanterie ? L'Antiquité a déjà cherché à répondre à la question de savoir ce qui, de l'âme ou du corps, occupe la première place. Platon développe la doctrine de l'immortalité de l'âme ; pour lui, le corps n'est que la prison de l'âme. Aristote voit dans l'âme le principe de la forme organisatrice de la matière en un corps. Principe qui le maintient en vie et l'anime. Ces deux conceptions ne semblent pas s'appliquer à Maglore. Conformément à notre système, Maglore est la représentante d'un genre, autrement dit son corps figure les caractéristiques relatives à l'organisation formelle passive (mises à la disposition des « modes d'écriture » agissant) ; par *âme* nous entendons une possibilité fondamentale de conception du monde. Ainsi l'énoncé de « Maglore » signifierait que la conception du monde animant le genre est ce qui, d'une certaine manière, tient ensemble les traits formels.

« Arsile », figure du genre basique orienté vers l'avenir, probablement la forme dramatique, s'empresse tout naturellement de récompenser les deux « modes d'écriture » désireux d'innover.

Si la littérature, à l'aide des genres basiques, se préoccupe de ce qui se cache derrière la réalité, les sciences, en revanche, cherchent à dire ce qui est. Selon nous, la roue de la Fortune donne un aperçu de la situation des sciences, en l'occurrence des arts libéraux, à cette époque. Sept « modes d'écriture » d'orientation théorique (représentés par les personnages montés sur la roue de la Fortune), illustrant chacun une de ces sciences, nous offrent un tableau de la popularité et de l'efficacité de ces arts à un moment donné. Vue sous cet angle, « Fortune » représenterait une forme générique de nature didactico-théorique – pour ainsi dire un quatrième genre basique. De manière analogue à ses « consœurs », elle semble détenir une force mystique en mesure de déterminer les changements temporels. Les formes génériques basiques poétiques influent, par le biais de leurs caractéristiques formelles spécifiques et leur propre conception du monde, sur la popularité et l'efficacité des « modes d'écriture » qui les ont choisies. En revanche, c'est la teneur scientifique donnée par le « mode d'écriture » qui confère une grande portée aux écrits didactiques des sept arts. Il n'est donc pas surprenant que la situation d'un « mode d'écriture » à un moment donné soit déterminée par les problématiques qu'ils traitent.

Les fées et la roue de la Fortune représentent deux formes distinctes, à la fois fondamentales et critiques, de l'établissement de la vérité et de la constitution de l'identité : d'une part, l'art (limité à la littérature) et de l'autre, la science. Le lien de parenté évoqué dans notre texte entre les fées et Fortune pourrait reposer sur le fait que l'origine de tout art et de toute science se fonde sur le mystère. La forme résultante pour l'être humain est la culture. Les arts libéraux transmettent un savoir artistique et scientifique. Dans l'Antiquité, ils servaient de propédeutique à l'étude de la philosophie ; au Moyen Âge, ils désignent l'enseignement général dispensé à l'université. Notons par ailleurs que la culture, la science et l'éthique sont abordées dans un contexte global : il n'existe pas de séparation nette entre la littérature et les sciences.

Le parcours des chances de réussite de chaque art est comparable à celui qui touche à la dépendance temporelle des chances de réussite des genres basiques. La préférence accordée à un genre basique particulier par une majorité de « modes d'écriture » peut être comprise comme une sorte de relation amoureuse. Il en va de même pour la prédilection témoignée pour un art spécifique. Une conception de l'amour poétique et une attitude scientifique saisies en tant qu'expérience dont le déroulement et l'issue sont incertains, mais dont l'expérience s'en trouve enrichie et élargie. Fortune n'illustre qu'une force agissant sur les arts et sur les genres basiques dès lors qu'elle leur accorde des priorités différentes au fil du temps. Autrement dit, il s'agit d'une puissance métaphysique similaire à celle de la relation amoureuse donnant lieu à des changements imprévisibles, excluant cependant toute connotation religieuse et néo-platonicienne. Cette force pourrait correspondre à une loi

de la nature non rationnelle qui laisserait ces processus se dérouler selon certaines règles. Quoi qu'il en soit le changement permanent de la vision du monde scientifique (ici compris comme changement des priorités des arts, comme la substitution d'une branche du savoir à une autre) n'est pas explicable d'un point de vue rationnel. L'actualité de la littérature scientifique ne dépend de toute manière ni des qualités littéraires (cécité et surdité), ni des qualités morales (mutité de Fortune) : aucun enseignement didactique ne peut donc s'ensuivre.

Dès lors qu'Adam de la Halle s'intéresse au changement, il prend ses distances vis-à-vis de Boèce, pour lequel la tâche principale de l'être humain consiste à oublier l'existence terrestre pour fixer son attention sur les valeurs sûres et éternelles. Il est difficile de savoir avec certitude si, à cette époque, il existe un lien direct entre le genre basique le plus apprécié et l'art le plus populaire. Une telle corrélation conférerait une plus grande force à l'entrée en scène de Fortune. Depuis, nous connaissons tous l'influence exercée sur la composition littéraire par les différentes révolutions scientifiques survenues (Copernic, Darwin, Einstein, etc.). Le changement cyclique du statut des différents genres basiques pourrait avoir un lien avec les facteurs variables au sein de la formation et ainsi avec le progrès des connaissances scientifiques.

Nous voulons tenter désormais d'attribuer aux « modes d'écriture », définis ci-dessus, dans le sens d'une hypothèse, une position sur la roue de la Fortune. Au sommet se trouvent Ermenfroï Crespin et Jacquemon Louchart, deux seigneurs de la ville et amis du comte. Nous en concluons que les « modes d'écriture » correspondants, de nature aristocratique, doivent appartenir aux autorités de la littérature profane, tous deux étant spécialisés dans sa matière. Les deux domaines du savoir concernés seraient la rhétorique et la dialectique, deux arts essentiels enseignés à l'époque du Moyen Âge scolastique. La maîtrise parfaite de ces deux branches devrait assurer une position dominante pour tout mode d'écriture compétent.

Les « modes d'écriture » de l'arithmétique et de la musique appartiennent, selon nous, aux « modes d'écriture » ascendants. La polyphonie gagne à cette époque en popularité, elle peut être considérée comme l'enfant de la rhétorique (cf. vers 798 Maglore « *Et leur enfant sont bien venant / Qui raigner vauront après euls.* / Et leurs enfants « poussent » bien / Ils régneront après eux. »)⁹⁰ Entre 1250 et 1320, la

90 Un rapport de filiation entre ces deux disciplines peut être observé. En effet, les expressions empruntées à la rhétorique, par les théoriciens du Moyen-Âge, notamment par Jean Garlande, pour parler des procédés musicaux en témoignent. Voir l'article de Guillaume Gross, « *La repetitio* dans les organa quadruples de Pérotin : Nature rhétorique de l'organisation du discours musical » : « Le théoricien [Jean Garlande] s'approprie, à des fins didactiques, un vocabulaire issu des traités de

musique polyphonique acquiert une portée plus grande sous la forme du motet (environ 600 motets de cette époque nous sont parvenus).

Quant à l'arithmétique, enfant de la logique (part entière de la dialectique), elle gagne en importance grâce à l'avènement de la recherche scientifique. Elle constitue le fondement des arts des nombres (quadrivium). L'arithmétique de Boèce est la plus connue. À l'époque de Charlemagne, on enseignait aux enfants de l'aristocratie la grammaire, la musique et l'arithmétique ; la roue de la Fortune présente de toute évidence une hiérarchie différente.

Pour Thomas de Bourriane et un personnage inconnu, c'est le début de la chute. Le premier, qui jouissait autrefois de la faveur du comte, vient de subir un grave préjudice, au moment même où il en avait le moins besoin ; en effet, il a quitté sa profession de drapier pour endosser l'habit du brasseur de bière. Ce personnage pourrait représenter un « mode d'écriture » s'occupant d'astronomie, science apparentée à l'astrologie⁹¹. À l'époque d'Adam de la Halle, cette discipline n'est pas compatible avec la foi chrétienne (son ascension commence avec Kepler). Roger Bacon, un défenseur éminent de cette discipline, enseigne la rhétorique, la logique et la philosophie à l'université de Paris. En 1250, il entre dans l'ordre des franciscains. Toutefois, il n'est pas prêt à asservir les sciences à la théologie comme le fait Bonaventure. Celles-ci doivent davantage être au service de la vie pratique de tout un chacun, c'est-à-dire de tous les chrétiens. De 1260 à 1266, on lui refuse toute aide financière, indispensable pour tant à ses expérimentations coûteuses. Bonaventure lui interdira finalement de publier. Bourriane pourrait représenter le « mode d'écriture » de Roger Bacon. Ce dernier, après avoir enseigné la rhétorique (le rapprochement entre la rhétorique et le métier de drapier n'est pas neuf) se consacra à la science (représentée ici par la profession de brasseur de bière, en référence à Albert le Grand, grand penseur scientifique avant Bacon). Le personnage inconnu pourrait représenter un « mode d'écriture » préoccupé de géométrie. Cette attribution relève d'une interpolation, le texte ne donnant aucun indice clair en ce sens.

Leurin Le Cavelau, entièrement nu, est arrivé au bas de la hiérarchie. Une observation précise de la pensée générale dégage les règles de la logique, contenues dans la dialectique. En revanche, les règles grammaticales découlent d'une étude approfondie de l'emploi effectif de la

composition poétiques. Il réemploie, une génération plus tard, les termes d'une didactique contemporaine des pratiques polyphoniques de la Cathédrale Notre-Dame. [La] mention des *colores* renvoie aux *artes poeticae* et l'évocation du procédé de l'*ornatus* n'est pas anodine. Elle rappelle la relation entre un outil linguistique maîtrisé et des modes d'invention et de combinaisons musicales qu'il peut générer. », p. 9.

91 Saint Thomas d'Aquin, *ST*, IIa, IIae, qu. 95.

langue. Cavelau pourrait représenter un « mode d'écriture » s'adonnant à l'étude de la grammaire des langues vernaculaires. La grammaire (du grec *gramma* : la lettre), à l'origine l'art de la lecture et de l'écriture, est aussi l'art du commentaire dans le sens d'une glose. La littérature peut être comprise comme faisant partie de cette branche. Le traitement des questions théoriques relatives à la langue vernaculaire ne suscite pas le même intérêt que l'étude des questions théologiques, voire de celles qui sont relatives à la poétique médiolatine. Le « mode d'écriture » Cavelau dispose, semble-t-il, des forces potentielles nécessaires pour prendre les choses en main et ne pas désespérer de sa situation. Au commencement se trouve une langue simple, dénudée d'artifices et dépourvue de sens global plus élevé. La force propre et le savoir acquis, moyens cherchant à déjouer le hasard, jouent ici un rôle majeur.

L'étude fouillée d'une branche du savoir modifie considérablement les conditions de vie d'un individu. Le bonheur qui en résulte apparaît cependant comme instable et précaire. Les réflexions d'Adam de la Halle présentent certaines analogies avec celles qu'exprime Boèce, dont le point de vue néo-platonicien nous est rendu par le truchement de Dame Philosophie. Mieux vaut oublier l'existence terrestre et les effets de Fortune et croire en des valeurs sûres et éternelles, autrement dit en l'absolu. Chez Adam de la Halle, nous ne trouvons toutefois aucun élément renvoyant à l'absolu ou au religieux. Les scènes précédentes ne sont guère plus favorables à une attitude néo-platonicienne. « Adam » tente de se défaire de ses convictions à ce propos, le « médecin » apparaît sous les traits d'un charlatan disert, le « moine » propage des dogmes chrétiens dépourvus d'effet, « Henri » fustige les conséquences négatives d'une religiosité peu libérale sur la vie pratique. En raison du caractère très souvent ironique de certains énoncés, il est difficile de savoir où l'auteur se situe. La scène des fées ainsi que celle où le personnage de Fortune est évoqué sont vides de toute critique, de toute satire. La roue de la Fortune y apparaît comme une donnée mystique sans remise en question. La roue qui tourne éternellement symbolise une conception cyclique du temps dont les conséquences immédiates sont un monde lui aussi éternel et un destin obéissant à l'arbitraire. Cependant l'éternité du monde est une thèse averroïste condamnée par l'Église. Pareille thèse est en parfaite contradiction avec la conception chrétienne du temps qui prévoit une fin du monde. La promesse de salut annoncée par le « moine » est directement liée à cette conception du temps. Ainsi, derrière l'entrée en scène de Fortune se cache un aspect théologique essentiel : elle traduit une incertitude relative à la compréhension de certaines évolutions temporelles – par exemple, pour ce qui nous concerne celle de l'efficacité d'un texte. Sur le plan du texte initial, la pièce d'Adam de la Halle laisse sous-entendre que le destin peut être influencé par l'activité humaine, par son libre arbitre. Les puissants veillent à l'avenir de leurs descendants, des intrigues entraînent des chutes, et Ca-

velau, plein de confiance en lui, réussit par sa propre force à remonter la pente.

A la fin de la scène, l'une des fées invite ses consœurs à partir avant l'aurore. Cette invitation signale, à nos yeux, l'incompatibilité de la littérature profane d'orientation pratique avec une nouvelle période placée sous le signe du néo-platonisme. En guise d'adieux, les fées chantent un refrain *Par chi va la mignotise, par chi ou je vois* (v. 874). Celui-ci se retrouve dans trois autres poèmes dont un motet d'Adam de la Halle. Ce renvoi n'est certes pas anodin : dans le motet mentionné, la deuxième voix est chantée par une femme (l'amie) ; le texte s'y rattachant rappelle la chanson de femme de type courtoise ; la troisième voix, chantée par un homme (l'amant), reprend le texte d'une chanson courtoise. Quant au *cantus firmus*, il est joué par un instrument, comme c'est souvent le cas. Le refrain est chanté par la femme. Le motet, genre à la mode au XIII^{ème} siècle, constitue, semble-t-il, un modèle de base réussi, réunissant de façon harmonieuse différentes sortes de textes dans une forme générique profane. Le mode choisi du chant signale toutefois le caractère utopique d'une telle pensée.

Après ce bref intermède, les fées, accompagnées de Dame Douce, se rendent à la Croix-au-Pré. Les vieilles femmes de la ville les attendent déjà. Celles-ci, en tant que genres, ont besoin d'être renouvelées. « Dame Douce » a déjà subi quelques petites modifications (« vieille réparée ») et les genres basiques profanes comptent sur l'aide d'« Adam » et de « Riquier ». Cet espoir de renaissance rappelle la transmigration des âmes de Platon et la prairie Asphodèle, lieu de rencontre des âmes en quête de réincarnation. La Croix-au-Pré pourrait représenter le lieu du renouvellement.

Ainsi, ce ne sont pas seulement les genres mais aussi les sciences, chargées d'explicitier l'ordre du monde, qui sont soumis aux incertitudes liées aux changements futurs. Fortune dévoile l'imprévisibilité du temps que la conception chrétienne avait dissimulée. « Hane » porte un grand intérêt à cette scène, contrairement au « moine » endormi. La scène suivante (la taverne) montre comment on peut éventuellement venir à bout des incertitudes du temps dans la vie pratique. Comme nous le verrons, l'utopie dépeinte présente certaines analogies avec le troisième règne décrit par Joachim de Flore⁹².

b) Utopie : ingrédient substantiel de la littérature

La taverne, désormais au centre de nos intérêts, est un milieu bien connu de la littérature du Moyen Âge. Sur le plan du texte initial, on lui découvre toutefois des attributs entièrement nouveaux et par là déconcer-

92 Henri Lubac, *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*.

tants, phénomène qui se retrouvera également sur le plan virtuel. En tant que lieu culturel, elle représente un contre-exemple de la réalité littéraire d'inspiration religieuse, autrement dit, de la littérature spirituelle. Outre le fait de reproduire des gestes et des événements insignifiants et de bas niveau, comme c'est souvent le cas dans les autres tavernes littéraires, elle figure aussi le lieu du possible, surgi des potentialités du présent. Elle nous montre ce qui pourrait advenir. Cet espace n'est donc pas un *locus horribilis*, doté d'éléments fixés par avance, mais un espace hypothétique, dynamique et caractérisé par une grande liberté d'action. Ainsi la créativité et le souci d'innover ne sont-ils pas réduits au seul plan formel. La force du savoir-faire technique, autrefois garant par excellence de la grandeur historique, est remplacée ici par un effort novateur, inédit : il s'agit en l'occurrence d'anticiper, de pressentir une évolution future – qui, comme nous le savons aujourd'hui, ne s'est pas réalisée. La représentation d'une utopie s'accorde parfaitement avec le reproche de Platon adressé à la poésie selon lequel elle ne serait pas en mesure de créer du nouveau, en raison de ses attaches avec la réalité. Le processus de production n'est ici saisi ni dans son état actuel (cf. *Morgue*), ni en tant que résultat d'une évolution historique (cf. *Maglore*), mais dans sa potentialité future. La représentation d'une utopie n'a donc pas pour objectif de faire oublier le passé ou de faire face à l'insatisfaction du présent. Elle ne veut pas davantage s'opposer radicalement à la spiritualité du présent.

Sur le plan initial, cette taverne hypothétique remplit une fonction analogue à sa fonction habituelle, à savoir un lieu simple où des mets et des boissons sont servis ; sur le plan virtuel, elle figure un lieu possible de transmission du savoir profane et d'échange d'expériences dans lequel les « modes d'écriture » jouent le rôle de récepteurs. Ils sélectionnent dans un texte des fragments significatifs et les assimilent. Ceux-ci sont très probablement issus de la culture antique. Cet environnement culturel, choisi librement, devrait viser des buts similaires à ceux du Puy ; toutefois la nature des tâches devrait passablement différer. Aucun pseudo-concours, placé sous l'égide d'une idéologie déterminée au préalable, n'est ici organisé. Le tenancier, semblable à Sommeillon, tient lieu d'instance supérieure.

Ce qui caractérise au mieux la relation qui unit le « moine » à « Hane », c'est le cadeau offert par le premier au second. De quoi s'agit-il ? Le représentant de la littérature spirituelle transmet à « Hane » une forme linguistique (*crespét*) qu'on lui avait remise en guise d'aumône. Cette forme ayant été développée en vue d'un plaisir artistique simple et non pour représenter un contenu religieux, elle ne suscite guère d'intérêt chez le moine. Fait intéressant, il affirme que d'autres cadeaux de ce genre suivront.

« Hane » est un « mode d'écriture » au carrefour des littératures profane et religieuse. Contrairement au moine, il a suivi avec grande at-

tention l'apparition des fées. Dans cette scène, il endosse le rôle d'intermédiaire entre les deux littératures : le « mode d'écriture » de la littérature religieuse accepte un enrichissement par le biais d'éléments issus du savoir profane (le moine, affamé, veut bien suivre Hane à la taverne). Aux yeux du second, le temps presse. De plus, le religieux ne devrait pas être entièrement exclu d'une culture avant tout orientée vers le profane.

« Adam » et les autres compagnons se trouvent déjà à la taverne ; en d'autres termes, ils sont déjà familiers des pratiques courantes de la culture profane. « Veelet » est toutefois absent. Il pourrait s'agir d'un « mode d'écriture » dont la préoccupation principale consiste à rédiger des commentaires portant sur les systèmes théologiques. Ses vues, comme son nom « Petit-veau » le signale en filigrane, pourraient être de nature thomiste. Ce personnage n'a de toute évidence pas osé s'aventurer dans un milieu profane. Pourtant, on aurait pu avoir besoin de lui, l'une des tâches majeures de cette assemblée semblant être de commenter certaines interprétations théologiques rédigées par des experts en matière d'Écriture sainte (processus figuré par le débit de vin). Les interprétations traitées ont reçu l'approbation des autorités profanes, en l'occurrence des échevins. En revanche, elles ne sont pas prises en considération par les milieux religieux (cloîtres). Rien de surprenant puisqu'elles ne semblent pas renfermer les caractéristiques habituelles de l'argumentation théologique telle qu'elle est pratiquée, entre autres, par Guillaume d'Auxerre (on n'y boit pas du vin d'Auxerre). En raison de leur teneur idéologique, les commentaires proposés par le tenancier ne convainquent guère Guillot. Cette objection rappelle une remarque de Bonaventure selon laquelle il ne faut pas verser trop d'eau dans le vin de l'Écriture sainte⁹³. Le « tavernier » ne s'oppose pas à l'application des méthodes théologiques pour établir la vérité, dès lors qu'elles sont accessibles par la raison, exemptes de dogmes et sans aucune prétention à l'autorité.

Après le jugement sévère d'« Henri » porté sur la faculté de discerner des membres des institutions traditionnelles ainsi que sur leurs appréciations littéraires déterminées par le hasard, le « tavernier » ne peut guère retenir cette force comme la seule conduisant au succès littéraire. Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'assister à une partie de jeu de dés virtuelle et non à une véritable partie. En effet, le tavernier laisse croire au moins qu'« Hane » a joué aux dés pour lui et qu'il a perdu. Il ne lui reste donc plus qu'à régler ses prétendues dettes. Si « Hane » avait véritablement joué aux dés pour le moine et perdu sa mise, cela signalerait, sur le plan virtuel, la part de responsabilité imputée au « mode

93 Bonaventura, *Collationes in Hexaëmeron – Das Sechstageswerk. Latein-Deutsch*, p. 30.

d'écriture » semi-religieux dans la perte de signification continue du « mode d'écriture » liturgique dès lors qu'on le réduit à un pur jeu esthétique. La diminution du succès et de la portée du jeu liturgique peut être comprise comme un refus d'accorder la grâce ici-bas, puisque dans un monde marqué par la prédestination, le hasard n'a pas sa place.

Le « moine » est amené par le tavernier à retourner à ses origines, au langage liturgique, autrement dit à recourir à une expression simple et sans appareil (représentée par le corps nu). En effet, on lui demande de laisser en gage ses éléments stylistiques communs (son froc). Toutefois le « moine » devine les intentions du tavernier et l'accuse d'escroquerie. L'entente des habitués de la taverne avec le patron poussera malgré tout le moine à laisser ses reliques en gage. Le jeu liturgique renonce ainsi pour un bref laps de temps aux principes dogmatiques religieux. Du moins aussi longtemps que le moine n'aura pas développé des moyens stylistiques avérés et également applicables au théâtre profane (le moine doit 12 sous au patron). Quoi qu'il en soit, le tavernier n'est pas prêt à attendre jusqu'au chant du coq. L'allusion au reniement de saint Pierre est ici claire. Le « moine » n'a rien à craindre, il ne renie personne ; Adam et ses compagnons n'appartiennent pas au cercle de ses proches. A ses yeux, l'environnement profane a suffisamment abusé du théâtre religieux. C'est la raison pour laquelle, il décide de quitter sur-le-champ ce milieu entièrement profane. Le « médecin », expert de la littérature, conscient de l'incompatibilité du religieux avec le profane, approuve la décision du moine d'abandonner ces lieux. Le choix porté sur « Hane » ne nous surprend pas, en effet, la littérature profane lui doit beaucoup. Le « tavernier » sait qu'il peut compter sur lui.

Une fois les éléments essentiels du « mode d'écriture » religieux en main, bien que pour une courte durée, le tavernier passe à ce qui constitue le cœur du jeu liturgique, à savoir le sermon. Ce dernier traite en règle générale un événement extrait de la Bible ou de l'Évangile, et se termine par un psaume. Le sermon du tavernier pourrait être une allusion à la scène néo-testamentaire de « L'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem » (Luc 19, 29-30) :

Et il advint qu'en approchant de Bethphagé et de Béthanie, près du mont dit des Oliviers, il envoya deux des disciples, en disant : « Allez au village qui est en face et, en y pénétrant, vous trouverez, à l'attache, un ânon que personne au monde n'a jamais monté ; détachez-le et amenez-le. »

Les « modes d'écriture » Adam et Hane correspondraient aux deux disciples. Grâce à l'argumentation chrétienne à l'œuvre dans les sermons (tous deux se mettent à braire), ils contribuent à la percée du théâtre profane dans un milieu placé sous l'influence de la religion (Arras). Le

psaume est ici remplacé par un vers extrait d'un texte profane. Celui-ci se réfère à une chanson de toile, très probablement inspirée de la chanson de geste intitulée *Aye d'Avignon*. La geste raconte les aventures de la belle Aye, veuve de Garnier, retenue captive dans la tour Aufalorne par l'émir Ganor qui se convertira au christianisme pour pouvoir l'épouser. L'insertion de cette forme lyrique non courtoise pourrait faire allusion à la captivité des dogmes chrétiens (représentés ici par les reliques) retenus ici dans un milieu profane.

Rappelons qu'« Adam » s'est assigné comme tâche de ne plus recourir aux formes préfabriquées de la lyrique courtoise à l'avenir. Au commencement de sa nouvelle orientation, il y a eu la connaissance de soi qui l'a amené à prendre ses distances avec la communauté littéraire. Les « modes d'écriture » amis ont ressenti cet isolement volontaire comme le signe d'une arrogance intellectuelle⁹⁴. Ils semblent désormais avoir compris qu'il ne s'agit pas d'une attitude narcissique et pseudo-intellectuelle, mais d'une prise de position ferme sur de nouvelles questions. Il est difficile de savoir si cette métamorphose reçut l'approbation de ses compagnons. Toujours est-il qu'un consensus semble avoir été trouvé désormais, aussi bien entre « Adam » et ses amis qu'entre « Adam » et son père ainsi qu'avec le « médecin ». Toutefois, ce dernier s'inquiète d'une si grande entente et du désir de tranquillité qui en résulte. Le danger d'une inertie idéologique (rendue par la paralysie dans le texte initial) pourrait resurgir. Il souhaite lui aussi consulter les commentaires théologiques qui retiennent si fortement l'attention de l'assemblée. « Guillot » lui donne une poire ; autrement dit, un thème touchant à la théorie poétique ; ce qui devrait davantage l'intéresser.

Les craintes du « médecin » sont infondées. Le « fou » entre en scène et balaye d'un seul coup l'ordre établi. Il exhorte les personnes présentes à se souvenir des principes de la Révélation. Par ailleurs, il affirme savoir aussi bien chanter que les compagnons d'Adam. Le rappel des principes immuables de la théologie vise à produire un effet semblable à celui qu'ont produit les amis d'Adam, se réjouissant à l'idée d'interpréter librement les dogmes chrétiens. Le « moine », soi-disant le seul compétent pour transmettre des vérités dogmatiques, n'apprécie guère l'intervention du fou. Aux yeux d'« Henri », le « fou » n'est pas en mesure de saisir la portée d'une interprétation religieuse puisqu'il accepte toute forme d'interprétation (« Boi bien ! Le glout ! Le glout ! Le glout ! » v. 1053). Le « père du fou » confirme ce jugement. Son fils est

94 Il semble exister également une ressemblance intellectuelle entre Adam et Adam de la Halle. « Jean Bretel in the *Jeux-partis* repeatedly alludes to Adam's cleverness and training in « grammaire », and has one particularly illuminating remarks : « Adan, tout tans parlés vous en clergois » (*Jeux-partis*, X, 29.) Dorothy R. Sutherland, « Fact and fiction in the *Jeu de la Feuillée* », p. 427.

désorienté, il croit que toutes les vertus qu'il connaît (représentées sous forme de plumes) ont la même portée (« Ier le trouvai tout emplumé » v. 1050). La confusion pourrait être mise en rapport avec la mort de Thomas d'Aquin, qui a codifié la théorie des vertus chrétiennes⁹⁵.

Le « fou » désire malgré tout acquérir des connaissances (il a faim). Son « père » lui offre les réflexions d'une théorie poétique moralisante et rationnelle (il lui donne une pomme). Le « fils » n'est pas dupe, il signale d'emblée l'analogie de cette forme avec la doctrine des vertus chrétiennes (figurée par les plumes).

Le « fou » se sent la proie des critiques les plus acerbes. Ce sont principalement ses compétences en matière de raisonnement qui sont mises en cause. Son « père », exacerbé, tente de le ramener sur le bon chemin en lui rappelant avec insistance les règles de la poétique normative. La réaction du « fils » ne se fait pas attendre. Cette fois-ci, il tente de provoquer l'assemblée par des vues nominalistes. Le « flatus vocis » émis résulte chez lui d'une réflexion rationnelle excessive (ballonnements). Il désire soit faire taire à tout jamais la force traditionnelle de l'élaboration textuelle formelle (figurée par le père), soit la maîtriser comme un « genre » maîtriserait un « mode d'écriture ».

Les problèmes culturels de l'époque évoqués restent irrésolus à la fin de la pièce. Nous n'assistons pas à un triomphe, mais à un échec. La quête solitaire de la perfection et de la connaissance de soi n'a pas fait place à une véritable collectivité. Par ailleurs, l'absence de critères objectifs (tels qu'ils sont habituellement présentés par les autorités) pour appréhender une œuvre fait que la littérature est difficilement transmissible, même sous ses formes profanes et même pour un public restreint d'élus.

S'y ajoutent les menaces cyniques du « fou », relatives aux vérités de la Révélation ignorées par les compagnons d'Adam. En outre, son refus implacable de tout consensus et son indifférence à l'égard des acquis précieux du passé réussissent à déstabiliser profondément l'assemblée réunie. Encouragé, semble-t-il par ce nouvel environnement, le fou laisse libre cours à sa fureur. Il s'attaque à toute forme de représentation profane touchant des questions de religion. Son intention récente de féconder à sa manière la doctrine religieuse (figurée par la vache) peut désormais s'étendre à de nouveaux domaines d'activités. Ses nouvelles cibles sont les commentaires rédigés par les compagnons d'« Adam » sur les théories religieuses (figurées par le vin versé dans des verres). Rien de surprenant à ce que les compagnons d'Adam se sentent désormais menacés par le chaos culturel et l'imminence de la censure. « Guillot » invite chacun à annuler sa contribution culturelle.

95 Saint Thomas d'Aquin, *ST*, Ia, IIae, qu. 62. Les trois théologales, proprement chrétiennes, s'ajoutent aux 4 cardinales décrites chez Aristote.

Il recommande vivement de revenir aux valeurs traditionnelles. « Le père du fou » n'est pas mécontent de voir finir cette époque turbulente, il peut désormais reprendre ses activités d'antan : transmettre des formes traditionnelles (il souhaite vendre son blé).

On peut s'interroger sur la question de savoir ce qui a échoué. Est-ce la pensée innovatrice, l'espoir ? La « taverne » aurait pu devenir, dans le meilleur des cas, un lieu profane pour abriter les « modes d'écriture » ouverts et tolérants ; un lieu propice à la transmission de la confiance en soi et de la sérénité. Un lieu où auraient régné le respect mutuel et le partage des responsabilités. Un lieu où la littérature profane et les sciences (représentées par les *septem artes*) auraient pu trouver une nouvelle identité propre. Un lieu encore où le savoir théologique fondé sur la doctrine du salut aurait pu être remplacé ou du moins complété par le savoir philosophique profane – sans égard pour les particularités individuelles. En dépit des efforts répétés du « tavernier », cette utopie profane qui aurait pu être réalisée à travers le théâtre profane, a malheureusement échoué. Difficile de savoir si « Adam » est parvenu à fuir sa prison du passé pour jouir d'une nouvelle liberté existentielle, à s'émanciper des contraintes et des frontières imposées de l'extérieur pour retrouver sa personnalité par le truchement d'une nouvelle forme d'appréhension de l'art, car il disparaît de la scène sans qu'on s'en aperçoive. Une chose est sûre, la pensée utopique n'est pas dénigrée. La taverne figure ici une réalité non encore accomplie, peut-être irréalisable en tant qu'utopie, dont la tâche essentielle consiste à susciter la réflexion sur les données extérieures et intérieures. Ce n'est pas pour autant le début d'une vision humaniste au sens de norme éthique qui ne se fera jour que bien plus tard.

Ce qu'il en est resté, c'est le « mode d'écriture » du théâtre religieux, un moyen de divertir le peuple tout en l'édifiant. Les formes du néo-platonisme estompées par la nuit se dessinent à nouveau à l'horizon, le jour point. La liturgie de Pâques se joue la nuit ; la résurrection du Christ advient au lever du jour. L'aurore marque le retour de la culture néo-platonicienne ; seule la présence du soleil permet de discerner les ombres, conformément à l'allégorie de la caverne. Faut-il fêter la renaissance d'une littérature spirituelle de nature néo-platonicienne, et en particulier le retour du théâtre religieux ? La question reste ouverte. Du moins le temps a-t-il laissé des traces, notamment grâce au tour joué au moine. La sécularisation n'a certes pas conduit à l'acceptation du théâtre purement profane, mais elle a transformé la nature même du théâtre religieux, encore à l'état d'ébauche alors. Parti du processus liturgique, on est passé à un simple spectacle ayant pour fonction de diffuser une piété populaire. Le théâtre profane a finalement été dépassé par le théâtre religieux, une tranche du temps qui avait tout d'abord manqué son avenir.

L'allusion aux cloches de l'église Saint-Nicolas n'est pas sans rappeler la légende de ce saint. Un païen demande à la statue de saint Nicolas de garder ses trésors en son absence. A son retour, les voleurs se sont emparés de ses biens. Dans son désespoir, il frappe la statue avec son fouet : *quare ne me rent ma chose que gei mis ci*⁹⁶. C'est alors que le saint enjoint les voleurs de rendre leur butin, ce qu'ils font. Un miracle s'est produit, à la suite duquel l'émir se convertit. Même si la dogmatique chrétienne ne déploie pas ses forces miraculeuses dans un environnement profane, nous assistons néanmoins à une sorte de conversion des « modes d'écriture » présents. Cela n'engendre pas pour autant un sentiment de victoire. On ne peut que se souvenir avec nostalgie du « Jeu de saint Nicolas » de Jean Bodel. Une œuvre qui se termine, comme on peut s'y attendre, par le *Te Deum*, signalant par-là que l'art, en général, correspond encore à la quête de Dieu. Saint Augustin n'écrit-il pas : « Noverim te, noverim me. »

II. FIN DE PARTIE : HUIS CLOS TOTAL

TEXTE INITIAL : GODOT N'EST PAS VENU

1) Titre : thèses

Nec tecum nec sine te⁹⁷
Samuel Beckett

Beckett se réfère *expressis verbis* au jeu d'échecs. La particularité de l'étape choisie, la fin de partie, se distingue des phases antérieures du jeu, en ce que le roi joue désormais un rôle plus actif, notamment en apportant son soutien à ses propres pions ou en attaquant les pions adverses. La frontière entre ce stade et le précédent est bien évidemment ténue. Une chose est certaine, dans cette phase, l'issue de la partie est davantage prévisible et les surprises éventuelles plus rares.

Bien que le titre renvoie explicitement au jeu d'échecs, il s'avère extrêmement difficile d'établir un lien entre les personnages sur scène et les pièces du jeu d'échecs ainsi qu'entre la teneur de la pièce et le système de règles propre aux échecs⁹⁸. Par ailleurs, on ne décèle aucune ressemblance avec l'allégorie⁹⁹ du jeu d'échecs.

2) Synopsis

Cette pièce en un acte s'ouvre sur Hamm, un vieil homme aveugle, paralysé et cloué dans son fauteuil roulant. Placé au milieu d'un décor vide, il a le visage recouvert d'un vieux drap. Cet intérieur, sans meubles et plongé dans la pénombre, représente un univers hermétiquement clos. Dans les parois gauche et droite sont percées deux petites fenêtres hautes, accessibles par un escabeau, et fermées par des rideaux. L'une donne sur la mer, l'autre sur la terre. A l'avant-scène, sur la droite se trouve une porte menant à la cuisine. Un tableau retourné est accroché

97 Samuel Beckett, « On Endgame. Extracts from Correspondence with Director Alan Schneider », p. 109.

98 Pour une opinion contraire, cf. Hugh Kenner, Beckett : *A Reader's Guide*, p. 54. H. Kenner attribue à Clov les traits d'un cavalier : « Clov, with his arbitrarily restricted movements and his equestrarian background [...] resembles the Knight ». James Acheson, « Beckett's *Endgame*, or What Talk Can Do », p. 291-303. Pour Anthony Easthope, Clov serait un pion de Hamm : « Clov is for the most part passive victim, a pawn dominated by Hamm's active mastery », « Hamm, Clov, and Dramatic Method in Endgame », p. 424. Voir aussi K. Jeevan Kumar, « The Chess Metaphor in Samuel Beckett's *Endgame* », p. 540-552.

99 Ivan Gros, *L'imaginaire du jeu d'échecs et la poétique de l'ordre et du chaos : Histoire d'une représentation de la cérébralité*.

au mur à côté de la porte. A l'avant-scène, à gauche se détachent deux poubelles, elles aussi, recouvertes d'un drap ; logis de Nagg et Nell, les parents de Hamm – tous deux, des ruines humaines. On apprend qu'ils ont perdu leurs jambes dans le même accident. Clov, serviteur fidèle et probablement le fils adoptif de Hamm, ne peut pas s'asseoir. C'est autour de ces quatre personnages que la partie va se jouer.

La pièce débute par un prélude pantomimique de Clov. Il tire les rideaux, ôte le drap qui recouvre les poubelles, et enlève le mouchoir qui dissimule le visage de Hamm. L'action qui va suivre se concentre entièrement sur cet intérieur. Aux yeux des deux protagonistes, le monde extérieur est mort. Hamm, égoïste et tyrannique, se prend pour un écrivain : chaque jour, il raconte un épisode d'une histoire à suivre. Il est question d'une catastrophe qui coûta la vie à de nombreuses personnes. L'aventure du jour décrit l'accueil qu'il réserva autrefois à un enfant. Tout porte à croire qu'il s'agit ici de Clov. Ce dernier aimerait quitter Hamm, et ce « depuis sa naissance ». En aura-t-il seulement la force ? Hamm est parfois infantile : il tient particulièrement à un chien en peluche que Clov lui a confectionné, et auquel il manque encore une jambe. A intervalles réguliers, Hamm demande à Clov de lui décrire le monde extérieur. Vers la fin de la pièce, Clov a, semble-t-il, pris la ferme décision de quitter Hamm. Lorsqu'il regarde une dernière fois à travers la fenêtre donnant sur la mer, il y voit un petit garçon. Hamm prononce son dernier monologue alors que Clov, prêt à partir, entre en scène.

La première de *Fin de partie* a été jouée en français le 1^{er} avril 1957 au Royal Court Theater de Londres. Compte tenu des exigences inhabituelles requises par la pièce, il n'est pas surprenant d'apprendre que le succès fut minime. Samuel Beckett, lui-même, affirme que sa pièce préférée est « pire » qu'*En attendant Godot*. Tel Moran dans *Molloy* : « Je regardai un peu dans les casseroles. De l'Irish Stew. Plat nourrissant et économe, un peu indigeste. »¹⁰⁰ Ajoutons un autre commentaire révélateur de l'auteur à propos de cette pièce : « Il n'est pas question de philosophie, mais peut-être de poésie. »¹⁰¹

3) Ordres absurdes

Personne ne remet en question le fait que la pièce puisse être interprétée, même si cette affirmation n'est qu'implicite. Toutefois, une interprétation univoque n'est pas sans poser de nombreuses difficultés. Relevons quelques pistes¹⁰². Martin Esslin¹⁰³ signale la présence d'indices

100 Samuel Beckett, *Molloy*, p. 133.

101 Michael Haerdter, « Samuel Beckett répète *Fin de partie* », p. 304.

102 Voir, Peter Boxall, Samuel Beckett, *Waiting for Godot/Endgame. A Reader's Guide to Essential Criticism*.

permettant de comprendre la pièce comme un monodrame. Andrea Barella¹⁰⁴, pour sa part, retient surtout deux éléments : le premier ressortit à l'importance accordée aux relations humaines dans la pièce ; le deuxième concerne la relation existant entre les personnages et le public. Pour Franck Evard¹⁰⁵, ce qui est au cœur de la pièce, c'est la représentation de la mort. Le problème de la connaissance est le fil rouge de l'argument de Joachim Becker¹⁰⁶. En effet, Hamm et Clov sont à la recherche d'une réalité hors de la logique du jeu. Par ailleurs, ils étudient l'environnement de manière empirique : « um sich in einem Koordinatensystem von Zeit und Raum zu orientieren ». Ces quelques exemples, choisis au hasard, montrent que le texte permet plusieurs lectures, même si les interprétations ne présentent que peu de points communs entre elles. En aucun cas on n'a parlé d'hétérogénéité.

ANCRAGE ET GÉNÉRALISATION D'UNE NOUVELLE FORMATION DE SENS : PERSONNALITÉ, CONSCIENCE ET LITTÉRATURE

Chez Adam de la Halle, nous avons compris les êtres humains comme l'expression des forces fondamentales à l'origine de la création littéraire : l'homme en tant que porte-parole d'un mode d'écriture propre à un auteur (par exemple « Adam ») ou à un groupe d'auteurs, la femme en tant que porte-parole d'un genre standard (par exemple « Maroie »), élaboré sur la base d'un faisceau de traits communs issus de différents textes d'un auteur ou de plusieurs auteurs. Dans ce monde virtuel, ces deux données se livrent entre elles une lutte acharnée. Depuis, le savoir a beaucoup évolué tant du point de vue de la psychologie que de l'appréhension de la notion du temps. Il convient donc d'en tenir compte. Le point d'ancrage connaît ainsi quelques modifications essentielles, cependant l'idée générale relative à la manière de saisir les hommes et les femmes – respectivement en tant que mode d'écriture et en tant que genre – reste intacte.

Autre différence notable : le nombre des personnages ; en effet, très élevé dans le *Jeu de la Feuille*, il se réduit ici à quatre. Par ailleurs, un lien familial très étroit unit tous les protagonistes de l'histoire, comme nous venons de le voir. Martin Esslin voit dans ces personnages les divers aspects d'une seule et même personnalité. Nagg et Nell incarneraient les souvenirs refoulés dans le subconscient, Hamm le moi sen-

103 Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, p. 62. « Cependant, l'idée que *Fin de partie* est en quelque sorte un monodrame ne doit pas être écartée. »

104 Andreas Barella, *A Language of the Unknown : Influence and Compassion in the Work of Samuel Beckett*.

105 Frank Evard, *En attendant Godot*, p. 107.

106 Joachim Becker, *Nicht-Ich-Identität: ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*, p. 64.

timental et Clov le moi intellectuel. Cette idée a été reprise par Becker, pour lequel *Fin de partie* est : « [ein] komplexe[s] Zusammenspiel von Figuren, Fiktionen und Gegenständen, [das] also nicht auf autonome Akteure bezogen, sondern als Netzwerk eigendynamischer ästhetischer Prozesse verstanden [wird]. »¹⁰⁷ Nous ne croyons pas non plus que *Fin de partie* mette en scène une forme quelconque de ruine humaine. Nous y voyons représentées les diverses facettes littéraires ressortissant à une personne, à un écrivain, et dont le mode d'écriture peut être observé à partir des actions scéniques. Aussi les états physiques de chaque personnage ainsi que leur psyché acquièrent-ils par ce biais une signification différente de celle que nous connaissons d'ordinaire. Il convient de préciser notre pensée et d'étayer notre hypothèse.

Les notions de « personne », de « sujet » et d'« individu » jouent un rôle central dans notre étude, d'où la nécessité impérative de les définir d'entrée de jeu. Selon l'époque envisagée, selon la perspective adoptée (psychologique, philosophique), les définitions varient sensiblement les unes des autres. Tentons donc de les cerner en fonction des objectifs fixés jusqu'ici.

Dans l'univers virtuel qui nous occupe, et qui reste encore à préciser, l'appellation de « sujet » recouvre une réalité relativement restreinte puisqu'elle renvoie exclusivement à un écrivain fictif, libre d'agir et de choisir à dessein sa voie artistique. Ce sujet dispose d'une conscience capable d'auto-réflexion, en d'autres termes d'une conscience de soi en tant qu'individu. Ce dernier est indivisible dans notre premier texte (le moi jouit d'une cohérence absolue). La raison et l'individu constituent dans ce cas les fondements de la connaissance.

Les actions d'un sujet portent l'empreinte de son individualité, de sa personnalité ; il en va de même pour ce qui concerne les caractéristiques de son mode d'écriture. Celui-ci présente une certaine cohérence, du moins pour une période délimitée assez longue (sans doute souvent en corrélation avec un genre en particulier), ce qui n'écarte pas la présence possible d'éléments contradictoires – cependant le sentiment d'avoir affaire à un tout homogène l'emporte en règle générale. Ce n'est donc pas nécessairement une caractéristique inhérente au mode d'écriture qui déclenche un tel sentiment, mais davantage la perception qu'en a le récepteur sous l'influence de l'avis émis par une élite. Ce type de caractérisation relève du fait qu'on applique un concept à une œuvre ; plus le concept est évident et plus il sera accepté pour une durée relativement longue. Ainsi, à une certaine époque, a-t-on parlé, par exemple, de « théâtre de l'absurde » – s'appuyant sur nombre de traits distinctifs allant dans ce sens – pour décrire le mode d'écriture beckettien (relatif à sa production théâtrale). Dans la première pièce étudiée,

107 Joachim Becker, *op.cit.*, p. 91.

le personnage masculin incarne cette forme matérielle du mode d'écriture. Le prototype d'un courant littéraire se produit sur scène en tant qu'individu doté d'une personnalité et d'un mode d'écriture typisés. Qu'en est-il de la deuxième pièce ? Notre hypothèse nous amène à changer de perspective. L'intrigue se réfère désormais à un seul écrivain virtuel, construit de toutes pièces, qui n'apparaît pas en personne sur scène ; ce n'est donc pas un personnage scénique. Ce sujet n'est pas non plus un individu doté d'une seule conscience : celle-ci est plus exactement constituée de plusieurs consciences partielles formant une unité. Elles apportent leur contribution (sous forme de sous-ensembles de taille et de qualité distinctes) au mode d'écriture, saisi de l'extérieur comme un tout plus ou moins homogène (précisons qu'ici ce mode d'écriture n'utilise pas de forme générique standard). Ces contributions génèrent des modes d'écriture partiels au sein du mode d'écriture propre au sujet virtuel. Ces modes d'écriture partiels sont représentés sur scène par les personnages masculins. La problématique au cœur du second texte s'articule, selon nous, en deux volets : l'émergence et l'impact de ce mode d'écriture, virtuel et pas nécessairement typique.

Hamm représente le mode d'écriture partiel « Hamm » (désormais désigné entre guillemets), généré par la conscience partielle *Hamm* (désormais désignée en caractère italique). Aucune unité de coordination (ni même métaphysique) ne semble superviser ni coordonner les activités des modes d'écriture, des consciences partielles. Ils ne cessent de se livrer une guerre acharnée, qui n'est pas loin de ressembler à une guerre de survie. Chaque mode d'écriture est à la fois objet de l'autre et sujet observant l'autre : il dispose ainsi d'une double nature.

Hamm, Clov, Nagg et Nell incarneraient donc les manifestations littéraires distinctes d'un hypothétique sujet. Les deux premiers incarneraient des modes d'écriture dont les caractéristiques à la fois de fond et de forme sont propres à ce sujet. En effet, ces dernières ne proviennent pas d'un genre canonique (Hamm et Clov ne sont pas mariés) ; elles n'ont pas de lien commun non plus avec les éléments formels d'une époque littéraire connue. « Nagg » et « Nell » représentent respectivement un mode d'écriture et un genre anciens ayant joué un rôle important au début de la carrière littéraire du mode d'écriture du sujet. Ce mode d'écriture était à l'époque le produit d'une seule conscience, figurée au présent par *Hamm*. « Nagg » et « Nell » ne sont pas des résidus de la mémoire ; en effet, eux aussi sont en mesure d'exercer de leur plein gré – souvent sans l'assentiment du sujet – une influence sur la manière de penser et d'écrire du sujet. Derrière ces instances se cachent les consciences partielles *Nagg* et *Nell*. Les caractéristiques de double nature (de forme et de fond) émises par ce mode d'écriture partiel et ce genre tirent très probablement leur source du mode d'écriture d'un

autre sujet ayant déjà, à une époque plus ancienne, utilisé ces données formelles (un genre standard) et de fond (Nagg et Nell¹⁰⁸ sont mariés).

Ce sont surtout *Hamm* et *Clov* qui contribuent le plus à l'élaboration des caractéristiques du mode d'écriture du sujet, oscillant sans cesse entre les deux pôles majeurs de sa conscience. Ces dernières génèrent, en alternance, au sein même de leur mode d'écriture propre, une réalité de type rationnel et une imagination poétique, sans omettre les événements historiques. La création ou production littéraire qui en résulte se construit grâce à un mouvement dialectique allant d'une reconnaissance réciproque de la part des modes d'écriture concernés à la guerre qu'ils se vouent en vue d'obtenir la prééminence. Ce processus littéraire démarre au point de rencontre de ces rapports de force. La pièce montre que tous les modes d'écriture partiels disposent eux-mêmes de liens objectifs, historiques ; c'est-à-dire qu'ils sont à même de recourir à une mémoire partielle, statique. Dans ce sens, cette pièce de théâtre est la représentation de l'activité autoréflexive d'un sujet tourné vers lui-même. On se souvient de saint Augustin : « In te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas »¹⁰⁹. Deux adversaires sont à la recherche de cette vérité : d'une part, le mode d'écriture de type poétique, incarné par Hamm, et le mode d'écriture de type rationnel, incarné par Clov. Cette vieille problématique se trouve ainsi traitée au cœur du sujet même par deux instances internes. Nous assistons donc au développement personnel du sujet dans sa propre adversité intérieure.

Le sujet élabore des caractéristiques à la fois constantes et éphémères. Le changement résulte du passage du temps ou du combat que se livrent les modes d'écriture partiels. Le rapport à la réalité (le non-sujet) dépend sensiblement de ces conflits internes. Le texte qui en découle est le lieu de la constance et de la mouvance. Les modes d'écriture partiels sont ainsi, eux aussi, soumis à un changement permanent, allant de l'émergence au déclin en passant par l'apogée.

Certains personnages n'apparaissent pas sur scène, ils font l'objet d'un récit (par exemple le peintre fou, un enfant). Ni genres, ni modes d'écriture partiels, ils sont saisis en tant qu'unité tels qu'ils sont présentés par le narrateur.

La généralisation du point d'ancrage aux termes principaux du texte est présentée dans le répertoire conceptuel.

108 Martin Esslin, *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, p. 13 : « Was ist Form ? Eine Reihe von überlieferten Regeln oder Rezepten, die sich aus routinemässigen Usancen des Handwerks, aus akademischen Unterricht oder kritischer Übung ergeben haben ».

109 *De vera religione*, XXXIX, 72.

HOMOMORPHISATION : *TEMPUS EDAX RERUM*

1) « Quelque chose suit son cours »

En règle générale, la situation tient lieu d'action dans les pièces en un acte. A la première lecture, nous avons le sentiment d'être confrontée à une série de scènes, de motifs individuels que rien ne relie. Ce qui en découle, c'est le passage du temps. Néanmoins, la pièce n'est pas dépourvue d'unité : ce qui la garantit ce sont les personnages omniprésents : Hamm, Clov, Nagg, personnages masculins – saisis en tant que modes d'écriture – et Nell, personnage féminin – saisi en tant que figuration des éléments formels propres à la représentation lyrique.

Conformément à notre approche¹¹⁰, la situation donnée évolue dans la tête d'un sujet fictif. Elle reflète le processus de la création littéraire ainsi que les réflexions du sujet qui s'y rapportent. Afin de le rendre intelligible rien n'est plus efficace que la langue. Tout mécanisme intérieur n'étant pas simple à observer, ni même facile à repérer pour le sujet, c'est à la représentation d'ordre spéculatif, à la mise en scène d'un jeu, qu'on a choisi de recourir ici pour illustrer ce phénomène : la langue véhicule cette réalité inaccessible, elle la crée sous nos yeux. Il ne peut donc être question d'y voir une approche scientifique de la psyché humaine et de ses possibilités ; ce n'est pas davantage la représentation simplifiée d'un mode d'écriture réel.

Néanmoins, la langue ne souffre en rien de cette constellation. Par ailleurs, l'attention ne devrait pas se limiter au seul langage ; les éléments visuels ainsi que les didascalies jouent un rôle prépondérant dans la manière dont on perçoit la pièce. Chaque détail a son importance.

Le langage semble constituer une sorte de malédiction pour les personnages ; ils doivent prendre la parole *volens nolens*, car « c'est à [leur] tour ». Dès lors qu'ils ne dorment pas, ils sont condamnés à parler. Le spectateur découvre une pièce de théâtre dont les mots lui échappent. Les personnages nouent des dialogues sans pour autant se comprendre. Le langage semble reproduire cette absence de relation.

On peut à juste titre se demander si le langage est en mesure de représenter une problématique aussi complexe. En outre, la langue est souvent considérée comme inaccessible, figée, nécessitant sans cesse des amendements, retouches, précisions. Samuel Beckett ne s'est jamais lassé d'explorer d'autres voies (la pantomime, la danse, etc.) susceptibles de remédier à ce mal. En dépit de son caractère hermétique, la langue joue un rôle capital dans notre pièce.

110 Cf. notre deuxième chapitre de la première partie « Réflexion méthodologique : composition et langage ».

Hamm et Clov, personnages omniprésents, représentent d'une part les consciences partielles *Hamm* et *Clov* dans la mesure où ils apparaissent sur scène, et d'autre part les modes d'écriture « Hamm » et « Clov » dans la mesure où ils accomplissent des actes de paroles (sur scène ces derniers sont représentés par les actes verbaux et non verbaux des personnages). Nous assistons ainsi à l'autoreprésentation des modes d'écriture en constante évolution. La présence des deux poubelles dans cet intérieur signifierait un attachement particulier au passé.

Les protagonistes habitent un intérieur (celui de Hamm) aménagé sur mesure, façonné par des spécialistes. « Hamm » et « Clov », en tant que modes d'écriture partiels, puisent dans un fonds commun de savoir qu'ils retravaillent sous un angle littéraire. Ce fonds, constitué par « Hamm » au début de la carrière du sujet,¹¹¹ fournit surtout un cadre poétique. Par ailleurs, il se divise en deux unités distinctes : la première de nature générale – dans le sens de culture générale – (représentée par la salle de séjour), la seconde de nature plus scientifique (représentée par la cuisine). La mémoire du sujet comprend également des éléments certes connus mais qui ne font pas pour autant partie du sujet ; du moins ne sont-ils pas ressentis ainsi (représentés par des éléments du monde extérieur).

La culture générale s'articule autour de deux axes principaux (les deux fenêtres), pour une large part autonomes. Par leur entremise, le sujet est en mesure d'observer deux univers culturels distincts extérieurs au sujet sous deux angles différents (l'un de nature poético-littéraire, l'autre de nature scientifique). Cette démarche permet au sujet d'élargir son bagage culturel et de consolider son processus d'acquisition du savoir. Ces deux axes de réflexion contribuent également à élargir les connaissances métaphysiques du sujet (à condition que les rideaux ne soient pas tirés et que la lumière éclaire l'intérieur).

Afin d'accéder à la connaissance réflexive portant sur l'environnement non subjectif, le sujet doit recourir à une méthode rationnelle (Clov est le seul personnage capable de marcher). Clov est sans doute celui qui a retourné le tableau accroché au mur de la salle de séjour : le mode d'écriture de type scientifique n'apprécie guère le langage métaphorique. Le savoir scientifique acquis est un savoir purement spéculatif (la cuisine ne comporte aucune fenêtre, elle constitue la réserve de Clov). La forme cubique de cette pièce suggère que nous avons affaire à un espace réservé à la métaphysique. Ce qui caractérise les deux formes du savoir propre au sujet, c'est leur jargon qui permet de les distinguer entre eux ainsi que de distinguer le savoir du sujet du savoir de son environnement (la maison a des murs et des parois). Le langage conceptuel qui différencie sujet et non-sujet est en crise (les murs sont

111 *Fin de partie*, désormais *FP*, p. 56 : « Ma maison qui t'a servi de home ».

pourris, ils ont mal résisté au temps). Les consciences partielles, quelle que soit leur longévité, agissent de concert et contribuent par le truchement de leurs propres caractéristiques (intuitives, historiques, rationnelles) à la constitution du mode d'écriture du sujet (les personnages peuvent intervenir à tout moment). Cette situation est en quelque sorte une concrétisation de la durée bergsonienne : le passé transparait toujours en filigrane dans le présent.

Hamm n'a de cesse de signaler qu'on se trouve au théâtre : dans cet espace de la fiction autoréférentielle, tout n'est que mise en scène. Nous sommes les témoins d'un jeu d'idée linguistique subtil de la part d'un sujet virtuel. Cette activité fait que le sujet est aussi bien celui qui observe que celui qui est observé ; en d'autres termes, il est à la fois sujet et objet de l'observation. Les instances d'observation (en tant que consciences partielles), leur langage (le langage du sujet ne représente pas une unité), ainsi que leur monde affectif précèdent l'acte d'observation sont à la fois partie constitutive de la représentation théâtrale. Nous sommes ainsi mise en présence d'un tout englobant aussi bien les moyens de représentation que les objets représentés. Le spectateur perçoit l'essence des choses au cœur même de la perception du sujet : *esse est percipi*.

Avant la période postmoderne, la poésie et la philosophie étaient considérées comme deux branches distinctes, bien que plusieurs tentatives de rapprochement aient été déjà entreprises. Néanmoins, la différence entre ces deux domaines n'a pu être effacée. Dans le cas présent, les deux modes d'écriture appartiennent à un même sujet, mais ce dernier n'est pas en mesure de résoudre cette problématique de manière harmonieuse.

2) Nell et Nagg : « Si vieillesse savait ! »

Conformément au point d'ancrage, « Nell » et « Nagg » incarnent le faisceau de caractéristiques propres au passé d'un genre ou d'un mode d'écriture existant dans la mémoire du sujet. Ces dernières, qui aujourd'hui appartiennent au patrimoine de « Hamm », ont façonné le mode d'écriture naissant du sujet. Ces attributs parentaux semblent avoir alors grandement modelé le caractère non rationnel de « Hamm ». Ce dernier n'accorde pas à ses « parents » une place très honorable dans sa propre histoire : en témoignent les poubelles dans lesquelles ils résident. En raison de leur limitation spatiale (Nell et Nagg n'ont plus de jambes, ils sont condamnés à rester dans cette pièce), ces bribes de souvenirs produisent un effet dans l'espace de la mémoire poétique seulement.

Au début de la pièce, Nagg et Nell sont vivants, ce qui veut dire que les lambeaux de souvenirs qu'ils représentent exercent encore, aux yeux du sujet, une certaine influence. La mort de Nell n'est donc pas sans

marquer un changement important. La série de caractéristiques incarnée par elle a cessé d'avoir une quelconque influence sur l'activité littéraire du sujet, lequel connaît une véritable métamorphose à ce moment-là.

Le ravivement des souvenirs du sujet par l'entremise de Nell et Nagg ne se produit pas par hasard, comme par exemple chez Proust : ce processus est sous le contrôle de la conscience rationnelle (acte figuré par le fait que Clov soulève le couvercle des poubelles). Le souvenir brusque est donc un souvenir voulu, rationnel. Les caractéristiques ravivées par le souvenir n'apparaissent donc pas de manière inopinée, ni non plus parce qu'elles seraient pertinentes. Le sujet revient sur son passé poétique par nécessité. Une fois le souvenir exhumé, il se manifeste de manière autonome (Nell et Nagg interviennent sans y être conviés) et influencent ainsi la réflexion en cours. Il en découle également une forme de détermination des actions du présent par le passé. « Hamm » finit par prendre conscience qu'aucune activité littéraire n'évolue d'elle-même, mais qu'elle fait écho aux activités des anciens modes d'écriture, dont les plus significatifs sont représentés par Nagg et Nell. L'importance visuelle accordée aux mains¹¹² de ces deux personnages signale un appétit nostalgique de vivre : « Nagg » et « Nell » témoignent clairement du poids donné par le sujet à leur compétence langagière. Celle-ci se manifeste peut-être dans le domaine de la communication non verbale.

La réflexion qui porte sur « Nagg » et « Nell » ne se faisant que sous un angle rationnel (jugement de « Clov »), il en résulte que leur portée d'antan¹¹³ est très étroitement liée aux circonstances du moment. Leur perception du monde d'alors (considérée encore par « Nagg » et « Nell » comme juste) est dépassée aux yeux de « Clov ». Il en va de même pour les éléments poétiques s'y rattachant, ils ne présentent plus aucun attrait depuis. Ils ont tout au plus une valeur historique pour « Hamm », qui préférerait être tout à fait libéré de l'emprise du passé (il désire condamner les couvercles) ; le souvenir doit en être effacé à tout jamais. L'allusion à Richard III, personnage shakespearien assailli par ses ennemis, n'est pas anodine. Tout être humain, en son for intérieur, est aussi à même de témoigner de l'adversité de la vie que n'importe quel personnage historique célèbre. « Nagg » et « Nell » sont, aux yeux du sujet, les figures mêmes de l'échec ; elles signalent en effet que, quels que soient les efforts fournis en littérature, ils sont voués à l'échec ; avec le temps, ils deviennent insignifiants.

112 *FP*, p. 27 : « Un temps. Le couvercle de la poubelle de Nagg se soulève. Les mains apparaissent, accrochées au rebord. »

113 *FP*, p. 24 : « Clov : [...] Si vieillesse savait ! »

« Hamm » (et donc le sujet) considère le passé comme un fardeau encombrant, un ennemi, une source de désagréments. Le rapport distant qu'entretient « Hamm » envers ses « progéniteurs » fait de lui un mode d'écriture à la fois attaché à cette époque et néanmoins désireux de s'en éloigner. En effet, « Hamm », en l'occurrence la conscience partielle sous-jacente, a besoin d'une part de calme absolu et d'autre part de se délester d'un passé encombrant, afin de pouvoir être créatif. « Nagg » et « Nell » sont sans cesse menacés de sombrer dans l'oubli (sous l'effet d'un refoulement volontaire). En aucun cas, l'activité de la conscience poétique ne doit encourager leur longévité. Même si « Hamm » a jusqu'ici eu recours à leurs éléments, il ne désire néanmoins ni sauvegarder ni transmettre leur héritage. En effet, dans le cas présent, la mémoire véhicule, de manière non voulue, une part de subjectivité. C'est la raison pour laquelle la menace subversive brandie par l'oubli est vue comme une vertu souhaitable. « Hamm » espère qu'il ne subsistera en lui plus aucune trace de l'existence de ses parents dans un proche avenir (même si leur présence se fait encore fortement sentir dans le présent). Les caractéristiques propres à « Nagg » et « Nell » nous permettent de voir défiler sous nos yeux, un passé qui n'est peut-être pas fidèle à la réalité. Tâchons de découvrir l'identité secrète des parents. *Fin de partie* a été représentée pour la première fois en 1957. La période allant de 1950-1957 est ainsi déterminante pour repérer l'âge approximatif des personnages. Compte tenu des données fournies sur Hamm (notamment son ancienne fonction de père adoptif), nous supposons que ce personnage devrait avoir à cette époque une soixantaine d'années. Les parents de ce dernier se seraient ainsi fiancés vers la fin du XIX^{ème} siècle. « Nagg » et « Nell », mode d'écriture et genre, appartiennent ainsi, eu égard au cadre temporel livré par le texte initial, à l'espace culturel, notamment théâtral – du fait des nombreuses allusions au théâtre – de l'époque précitée.

Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, c'est surtout le principe de l'illusion qui règne sur scène. La réalité devait être représentée de manière aussi fidèle que possible. Les courants littéraires dominants sont le réalisme, le naturalisme. Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, des voix critiques s'élèvent et s'opposent à cette forme théâtrale. Trois mouvements, regroupés sous la dénomination d'avant-garde historique¹¹⁴, occupent le devant de la scène : le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme. En impliquant le spectateur dans le déroulement de l'action, ils préparent la voie à la révolution fondamentale du théâtre. Le symbolisme, qui peut être compris comme une volonté de rattraper le

114 Jean Weisgerber (éd.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^{ème} siècle*. Voir aussi les 12 numéros de la revue, *La Révolution surréaliste*, publiée sur le site *Mélusine*.

retard accusé par le romantisme allemand, cherche, lui aussi, à se démarquer du réalisme et du naturalisme. La réalité extérieure devient un chiffre, masquant un symbole¹¹⁵.

Le futurisme, première étape de l'avant-garde historique, a été proclamé par le poète Filippo Tommaso Marinetti. Il célèbre la passion de la machine, et l'impératif de la guerre « comme seul hygiène du monde »¹¹⁶. Grâce au mouvement et au principe de simultanéité, les futuristes sont en mesure de faire interférer les différents plans de la réalité. L'apparence optique (visuelle) des choses s'élargit par le biais des sensations et des souvenirs (pré-savoir) pour se transformer en une réalité complexe dont les éléments sont représentés simultanément.

L'expérience théâtrale futuriste et dadaïste montre un intérêt manifeste pour les formes mineures du théâtre (notamment la variété, le cabaret, le cirque). Le théâtre de variété¹¹⁷ allie de manière dynamique des éléments du cirque, des éléments du théâtre populaire aux nouvelles techniques (par exemple projection de film). Cette forme théâtrale libérée de toute attache au théâtre traditionnel jouit d'un caractère événementiel inédit. En s'inspirant du théâtre de variété, les futuristes avaient déjà tenté d'introduire de nouvelles formes de perception (par ex. le principe de simultanéité, d'effet de surprise, etc.) dans la structure de leur mise en scène. Les surréalistes s'opposent farouchement au manque d'humour typique de cette époque. Malheureusement, toute forme d'humour fait également défaut aux œuvres tardives des surréalistes.

Le marxisme, plus précisément le matérialisme dialectique sous-jacent, réclame de voir notamment dans les arts, la religion, etc. le produit des rapports sociaux, la superstructure étant chez Marx un produit de l'infrastructure. Dans son *Second manifeste du surréalisme* (1930), Breton souligne que cette forme de matérialisme est à même de résoudre non seulement les problèmes sociaux, mais aussi les problèmes liés à l'amour, au rêve, à la folie, à l'art, à la religion. La révolution surréaliste, désireuse de changer la vie grâce à un changement de conscience, n'a jamais pu être harmonisée avec le matérialisme dialectique.

Surréalisme et symbolisme présentent certaines caractéristiques communes. La plus importante concerne l'exigence d'accéder à une réa-

115 Hugo Hofmannsthal écrit à son ami Edgar Karg von Bebenburg le 18 juin 1895 : « Les mots ne sont pas de ce monde. Ils sont un monde en soi, justement une sorte de monde entier, complet, comme le monde des sons. On peut dire tout ce qui existe ; et on peut mettre en musique tout ce qui existe. *Mais on ne peut jamais dire une chose tout à fait comme elle est.* » p. 223.

116 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme*, p. 6.

117 Filippo Tommaso Marinetti, « Das Varieté » [Il teatro di varietà (1913)], p. 170-177.

lité plus élevée, plus authentique que la « réalité » qui n'est faite que d'apparences. Toutefois, cette réalité n'est pas de nature transcendante pour les surréalistes. Ces deux courants de pensée croient en la possibilité de mettre fin au processus logique, d'interrompre l'action de l'intellect soucieux d'établir un ordre logique. Cette posture est liée aux événements de la Première Guerre mondiale qui ont remis en question la pensée dominante, prônant l'ordre et exaltant la tradition. L'influence du symbolisme belge sur Claudel, l'un des représentants de l'avant-garde esthétique, est connu. Ce dernier fut sévèrement critiqué par les surréalistes. En effet, une œuvre surréaliste ne contient aucune symbolique, aucun élément réaliste qui reproduirait la réalité. Il ne peut donc exister de lien étroit entre le surréalisme et le symbolisme. Breton s'oppose également aux tentatives des symbolistes de sacrifier le sens en poésie au profit de la musique selon le principe « d'instrumentation verbale »¹¹⁸.

Aux yeux d'André Breton, la pensée dualiste, qui imprègne la pensée occidentale, a lamentablement échoué, la Première Guerre mondiale en témoigne. Contribuer à son maintien relève d'un anachronisme. Si la Première Guerre mondiale a fortement concouru à l'avènement du surréalisme, la Seconde Guerre mondiale a scellé son déclin. Pendant la Seconde Guerre mondiale, de nombreux surréalistes s'exilèrent en Amérique (André Breton, Max Ernst, Roberto Motta, Marcel Duchamp, etc.). La guerre, en tant que situation extrême, a permis à l'existentialisme de s'imposer. En mai 1947 Jean-Paul Sartre attaque les surréalistes dans la Revue *Les Temps Modernes*¹¹⁹ et leur reproche leur manque d'engagement politique. En juin, les surréalistes répliquent, mais ils ont fait leur temps ; leur dernière exposition significative a lieu à la fin du mois de juin (Le surréalisme en 1947, à la galerie Maeght à Paris).

Ces événements se retrouvent-ils dans notre pièce, en tant qu'éléments du plan virtuel ? Sous quelle forme ? Nous voyons en « Nagg » une mode d'écriture de l'avant-garde, issu notamment des surréalistes. Quant à « Nell », elle représente, selon nous, les éléments lyriques formels du symbolisme.

118 Sur la la notion : « instrumentation verbale » voir, Jean-Pierre Bobillot, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique. », *Loxias*, 36. Version en ligne.

119 Jean-Paul Sartre écrit dans « Situation de l'écrivain en 1947 » : « Tous ont été victimes du désastre de 1940 : c'est que le moment de l'action était venu et qu'aucun d'eux n'était armé pour elle. Les uns se sont tués, d'autres sont en exil ; ceux qui sont revenus sont exilés parmi nous. Ils ont été les annonciateurs de la catastrophe au temps des vaches grasses ; au temps des vaches maigres ils n'ont plus rien à dire. », cité par Maryse Vassevière dans l'avant-propos de *Intellectuel surréaliste (après 1945)*, p. 9.

Le lien entre les formes lyriques du symbolisme (nous songeons en particulier au théâtre lyrique) et le contenu narratif de l'avant-garde, peut être compris comme une allusion à la naissance d'une forme théâtrale analogue à celle qui a été réalisée par exemple par Valéry, ou Claudel. Le mariage est ici également compris comme une unité unissant un mode d'écriture et un genre (c'est-à-dire un faisceau de traits formels) mis en œuvre dans le texte du sujet. Ce qu'ils ont en commun, c'est surtout une volonté de dépasser le simple réel et ce qui relève de la logique. Le théâtre lyrique a apporté les éléments suivants : un langage lyrique, une suite de monologues, peu d'actions, aucune tension dramatique, une prédilection pour certaines formes théâtrales (un acte). On reconnaît là certains traits propres à notre pièce. Le penchant à l'irrationalité était certes dû aux événements de la Première Guerre mondiale qui ont rompu avec la conception dominante de l'époque fondée sur l'ordre et la tradition (représenté de manière métaphorique par la perte des jambes dans les Ardennes à la sortie de Sedan). Surréalistes et symbolistes portent tous les deux un vif intérêt pour les processus psychiques. Ce qui est recherché, c'est une profondeur psychique qui fait défaut au réalisme. C'est ainsi qu'ils se sont tous les deux penchés sur l'inconscient collectif de Jung. Nell rappelle à Nagg leur promenade sur le lac de Côme, une après-midi d'avril. Ils s'étaient fiancés la veille. Nous avons saisi le lac comme figure de l'inconscient ne présentant aucun trait philosophique ni religieux (eau de mer, eau douce). Le lac (grande étendue d'eau douce) entouré de terres, représente conformément à notre approche, le lieu d'une expérimentation artistique formelle, stylistique et autonome sans aucun rapport avec la pratique. Cet art ne doit pas nécessairement être en contradiction avec le monde réel (du moins aux yeux des symbolistes), mais davantage être compris comme son approfondissement. Un sujet qui entretient un tel mode d'écriture est surtout préoccupé de lui-même, de sa propre vérité, vue comme quelque chose de transcendantal. Le sujet (c'est-à-dire son mode d'écriture) rassemble des impressions qui ont pour lui une valeur symbolique ou transcendante. Cette vision métaphysique des choses offre une très grande clarté, il n'existe rien qui ne puisse être reconnu. Cette conception idéale permet d'aller au fond des choses ; l'infini apparaît dans le fini de manière symbolique – une manière agréable d'accroître ses connaissances a été ainsi découverte (ramer est un plaisir). Le sujet n'est pas tenu d'obéir à une quelconque loi argumentative de nature logico-rationnelle (les jambes ne sont pas nécessaires pour faire avancer la barque). Le rameur se déplace en reculant : « Nell » et « Nagg » adoptent un point de vue rétrospectif ; ils sont prisonniers de leur propre histoire, le passé se met alors à inonder la conscience.

Quand le sujet se penche sur « Nell » et « Nagg », il découvre des contradictions insurmontables au sein de leur tandem. L'une d'entre elles concerne la conception langagière. Les symbolistes sont passés

maîtres dans l'art du langage, ce qui se ressent à tous les niveaux (vocabulaire, syntaxe). En revanche, les surréalistes sont des adeptes de l'écriture automatique, transcription des rêves.

Confinés dans la mémoire du sujet, « Nagg » et « Nell » ne réussissent plus à donner l'image d'un couple uni. Certains changements ayant conduit le sujet à reconnaître l'étroite relation unissant les deux personnages, il ne lui accorde cependant plus la même importance qu'autrefois. La tentative du sujet pour rapprocher les deux personnages encore une fois se termine en comédie. Leurs valeurs se révèlent fausses ; leur relation, fondée sur la seule apparence, un leurre. À l'image des poubelles, qui empêchent toute intimité entre Nagg et Nell, il est impossible de revitaliser une relation éteinte (celle qui a existé entre le symbolisme et le surréalisme). Pas plus qu'on ne se baigne deux fois dans le même fleuve, les événements culturels passés ne se reproduisent : le mode d'écriture du sujet, lui non plus, n'y parviendra pas.

Par la couleur de leur teint, Nagg et Nell ressemblent à des morts-vivants. C'est ainsi qu'une certaine mélancolie envahit la scène à chacune de leur apparition. « Nagg » et « Nell », menacés sans cesse de tomber dans l'oubli, ont de plus perdu tout lien avec le monde environnant. Cependant, dans la mémoire du sujet, leur chance de survie n'est pas la même. En témoigne la remarque que Nell adresse à Nagg : « Je vais te laisser. » (p. 34). La mort de Nell signale que la conscience partielle qu'elle représente s'est tue, cessant désormais d'influencer le mode d'écriture du sujet.

Nagg survit à Nell : grâce à certaines considérations langagières, le sujet tente probablement de raviver ses souvenirs liés au mode d'écriture de l'avant-garde. Ce dernier, toutefois, n'est plus à même de produire des analyses complexes (Nagg n'a plus de dents, il ne mange que de la bouillie). L'appétit démesuré des vieux¹²⁰ renvoie au besoin lancinant du sujet de s'intéresser aux éléments historiques acquis par son mode d'écriture.

Nagg a une préférence marquée pour les sucreries, notamment les dragées et les rahat-loukoum. Conformément à notre répertoire conceptuel, nous comprenons ce passage comme suit : « Nagg » a recouru avec prédilection aussi bien aux éléments lyriques qu'aux moyens de représentations propres au film muet. Pour le mode d'écriture du sujet, cela n'a plus aucune importance. Ces éléments ont perdu toute actualité ; ils ont été entre-temps remplacés par d'autres formes de représentation. Hamm offre à Nagg un biscuit à la place d'une dragée. Cet aliment à base de céréales et cuit deux fois pourrait renvoyer aux éléments religieux (présents dans certaines œuvres de l'époque, par exemple *Le pain*

120 FP, p. 23 : « Hamm. – Ah il n'y a plus de vieux ! Bouffer, bouffer, ils ne pensent qu'à ça ! »

dur de Paul Claudel). Les surréalistes ont introduit quelques principes religieux dans leur œuvre vers la fin de leur « ère ».

Lorsque Nagg compare la création divine avec l'œuvre d'un artisan, en l'occurrence un pantalon fabriqué par un tailleur, il nous plonge pour un bref instant dans l'univers esthétique des surréalistes, fait de contradictions amusantes, créant des analogies là où il n'y en a pas. Sur le plan virtuel, nous comprenons ce processus (la représentation d'un mode d'écriture) comme un moyen de sublimer le sens, d'ignorer la dure réalité de l'imperfection. Réfléchir sur la langue revient pour ainsi dire à réfléchir sur la genèse. Nous avons compris les pantalons comme une méthode argumentative individuelle¹²¹ fondée sur la pratique. L'imperfection du monde pratique est ici placée au-dessus des performances de la raison absolue, ce qui ne manque pas de faire sourire (*Dieu* saisi en tant que représentant de la raison absolue). « Nagg » tente de manière ludique de signaler qu'il n'est pas très perspicace d'appliquer des normes, considérées comme absolues, dans le cadre de la création littéraire. Il est préférable de se concentrer sur son propre savoir-faire. Par ailleurs, l'existence d'une raison absolue est remise en cause plus loin dans le texte (les personnages masculins tentent en vain de l'implorer¹²²). « Clov » est persuadé que le temps de la raison absolue n'est pas encore venu.

L'humour noir de Nagg est comparable au propos surprenant de Hamm lorsqu'il affirme avoir un cœur dans la tête. Ce style, propre au genre du grotesque, allie avec humour et ironie les contraires – ici, c'est l'affectif et la raison qui sont associés de manière saisissante. En règle générale, ce qui sous-tend le grotesque c'est la peur face à la menace du néant. Songeons à la réplique de Nell : « Rien n'est plus drôle que le malheur » ; elle abonde dans le sens des réflexions de Hamm. On peut y lire une parenté entre d'une part les symbolistes et d'autre part les romantiques (adeptes du grotesque). Cependant, il y manque un ordre supérieur qui fait que le tragique est saisi en tant que tel.

Nagg et Nell sont les parents de Hamm ; on devrait donc retrouver certains traits surréalistes et symbolistes dans le mode d'écriture de « Hamm », du moins aussi longtemps que ceux-ci présentent un avantage pour le sujet. Il est certes difficile de distinguer rétrospectivement la part qui revient aux souvenirs et celle qui est due à un effort personnel. Une chose est sûre, au moment où il parle, Hamm déteste ses parents : en d'autres termes, « Hamm » souhaite désormais se libérer de l'influence de ses anciens modèles. « Nagg » et « Nell » ne cessent de s'immiscer dans la conscience du sujet, ils brûlent d'être interprétés, saisis, perçus (ce désir est rendu dans le texte initial par leur gloutonne-

121 Un pantalon fait sur mesure répond à des besoins personnels.

122 *FP*, p. 76 : « Hamm. – Le salaud ! Il n'existe pas / Clov. – Pas encore. »

rie). La réflexion du sujet sur les éléments surréalistes et symboliques présents dans sa mémoire et exerçant une influence sur son mode d'écriture est comparée au pouvoir de Prospero sur les esprits dans *La Tempête* de Shakespeare. « Maintenant voilà nos divertissements finis »¹²³ : par ces mots, le magicien renonce à régner sur les esprits, et c'est alors qu'ils se volatilisent. Hamm met fin à un dialogue désagréable avec son père dans des termes similaires « Finie la rigolade ». Dans ce contexte, Nagg signale qu'il est son père, même si cela n'est que le fruit du hasard.¹²⁴ A une époque donnée, le sujet s'est intéressé de très près au mode d'écriture des surréalistes jusqu'à souhaiter les imiter. Que le choix ait porté sur ce mode d'écriture en particulier, cela est dû à un concours de circonstances. A ses débuts, inexpérimenté, le sujet a emprunté certains traits caractéristiques du mode d'écriture surréaliste. L'influence de ce dernier s'est étendue aussi à sa conception de la créativité : soucieuse de mettre hors jeu la raison¹²⁵. « Hamm » s'est depuis libéré à la fois des influences étrangères et de ses modèles. C'est ce que l'allusion à Prospero semble suggérer. Ce détachement a été rendu possible grâce à l'intégration d'éléments rationnels (adoption de Clov).

Le sujet (grâce au soutien de Hamm) cherche à limiter l'apport critique des surréalistes et des symbolistes à un simple discours philosophique, dépourvu de tout intérêt. Par le passé, il n'a d'ailleurs guère accordé d'importance à leur propos. Pour lui, leur caractère ludique, proche des variétés, témoignait de leur insignifiance.

3) Clov : « Quel penseur ! »

a) *Le perdant*

Au début de la pièce, Clov tente de cerner le champ opérationnel de sa propre création sur une toile de fond culturelle européenne en plein déclin – du moins est-ce le sentiment exprimé par le sujet¹²⁶. La vision apocalyptique du monde environnant qu'il nous en donne traduit sans doute cet échec cuisant de la raison à faire face aux difficultés de la réalité. Nous nous retrouvons pour ainsi dire plongée dans l'atmosphère de cette époque. Clov appréhende néanmoins ce monde par le truchement de la raison. En tant que mode d'écriture rationnel, il porte un regard très critique sur la situation culturelle du moment, telle qu'elle apparaît

123 William Shakespeare, *La tempête*, acte IV, scène I, p. 353.

124 *FP*, p. 76 : « Nagg. – C'est normal. Après tout je suis ton père. Il est vrai que si ce n'avait pas été moi ç'aurait été un autre. »

125 *FP*, p. 77 : « Nagg. – [...] On te laissait crier. Puis on t'éloigna, pour pouvoir dormir. »

126 *FP*, p. 15 : « Clov (*regard fixe, voix blanche*). – Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. »

aux yeux du sujet. Avouons-le, son jugement est sans merci. Il faut cependant ajouter que l'instance qui agit ici n'est guère satisfaite d'elle-même. L'exclamation : « C'est fini ! » n'est pas sans rappeler les dernières paroles du Christ sur la croix¹²⁷. Celles-ci peuvent être interprétées de deux manières différentes. En effet, le mot grec peut être rendu en français par plusieurs participes passés : fini, achevé, consommé, accompli. « Tout est accompli » est l'affirmation d'une victoire, d'un achèvement ; en revanche, « C'est fini » est l'aveu d'un échec. « Clov » choisit cette deuxième formule pour renvoyer à sa propre déconfiture. Son activité passée (l'apport rationnel au mode d'écriture du sujet) est ressentie comme un déboire. « Les grains s'ajoutent aux grains »¹²⁸, donnant forme au temps. Quant au sable, accumulé au fond du sablier, il reflète et à la fois confirme l'activité passée de la conscience rationnelle qui, désormais, adopte la posture de la rétrospection. Compte tenu du point d'ancrage, les grains de sable (d'origine marine) peuvent être saisis comme des apports stériles, dépourvus de toute importance. Quant à la chute des grains, elle figure le caractère éphémère de toute entreprise, quelle que soit sa nature. Particules en chute libre, ces moments distincts ne forment pas un tout homogène et organique ; ils participent néanmoins de l'existence et de la conscience partielle et de la vie du sujet. Contrairement à ce qui se passe pour « Hamm », le temps acquiert pour « Clov » une dimension existentielle. Le « tas » représente une forme de temps figé et passé dans lequel s'est accompli le savoir rationnel du sujet. La conscience rationnelle conçoit le temps comme un temps objectif et linéaire. L'existence littéraire rationnelle ainsi linéarisée ne peut être que source d'échecs. Tel est l'avis de « Clov », désireux de transmettre quelque chose d'impérissable ou à tout le moins quelque chose de ponctuel, surgissant des ténèbres de manière récurrente¹²⁹. Le pessimisme de « Clov » n'est pas sans avoir donné naissance à la situation de ce moment-là. Son vocabulaire est probablement emprunté à « Hamm ». En effet, tout porte à croire que « Clov » applique un cadre logique à la réalité non subjective et contribue ainsi à la fausser. Si l'univers culturel propre se décompose en une multitude de particules rationnelles, alors le sentiment d'avoir échoué domine là où l'irrationnel règne en maître. Le comportement de « Clov » n'est pas sans rappeler l'attitude philosophique propre au XIX^e siècle qui ne semble con-

127 Cf. Rolf Breuer, *Die Kunst der Paradoxie, Sinnsuche und Scheitern bei Samuel Beckett*, p. 52.

128 *FP*, p. 15-16.

129 *FP*, p. 19 : « Hamm. – Tu n'en as pas assez ? / Clov. – Si ! (*Un temps*.) De quoi ? / Hamm. – De ce... de cette ... chose. / Clov. – Mais depuis toujours. (*Un temps*.) Toi non ? / Hamm (*morne*). – Alors il n'y a pas de raison pour que ça change. / Clov. – Ça peut finir. (*Un temps*.) Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses. »

naître que le noir, le blanc et le gris (les autres couleurs sont réservées à la littérature). L'obscurité, perçue comme « noir clair », empêche toute observation précise de la situation environnante ; autrement dit, la situation culturelle du moment, entièrement sous l'emprise de l'avant-garde, ennemie farouche de toute forme de rationalisation simplifiée, a perdu de sa transparence idéologique dominante d'antan. Les existentialistes, eux non plus, n'ont guère contribué à éclaircir cette situation.

« Hamm », par l'intermédiaire de ses récits, n'a de cesse de vouloir attacher « Clov » au passé. Ces efforts ne font qu'aggraver l'assujettissement déjà réel de « Clov » vis-à-vis de « Hamm », dans la mesure où il est impliqué dans un processus d'appropriation de connaissances (celles, par exemple, qui sont relatives à la langue transmise par la conscience affective). L'accès aux faits et aux connaissances s'y référant lui est donné selon ses besoins (Hamm possède la clé du garde-manger). Le pouvoir langagier exercé par « Hamm » sur « Clov » devrait le dédommager d'être touché par la catastrophe qui sévit au-dehors. Toutefois cette forme d'asservissement empêche « Clov » de produire son propre discours. En effet, chaque parole crée sa propre réalité, et il en est de même de la parole poétique qui est enrichie par des éléments rationnels – livrés par « Clov » – en fonction des besoins du moment. Le sujet accorde une grande importance à l'aura qui émane de la langue poétique. Ainsi la langue se révèle-t-elle un instrument de pouvoir régissant les rapports entre les différentes consciences partielles. Les mots, les concepts enseignés par « Hamm », ont ôté à « Clov » toute liberté de penser ; sa réflexion est pour une large part déjà façonnée par « Hamm », ce qui empêche la pensée rationnelle de créer par ses propres moyens quelque chose de radicalement nouveau¹³⁰. « Clov » signale en filigrane que les signifiants ne renvoient pas d'abord simplement à des signifiés mais davantage à la manière de les acquérir : en l'occurrence, ce sont les notions mises en œuvre par la conscience rationnelle partielle et en majeure partie forgées par la conscience poétique¹³¹. C'est la raison pour laquelle il n'existe alors aucune correspondance entre l'état d'esprit rationnel du sujet et le vocabulaire teinté de poésie mis à sa disposition. La racine du mal se trouve dans la portée lexicale du mot : en poésie, chaque mot peut prendre pratiquement n'importe quelle signification. Ce qui le rend presque incompréhensible, ou du moins difficile d'accès. Cette pleine liberté semble enfermer

130 FP, p. 56 : « Hamm. – Ma maison qui t'a servi de home. / Clov. – Oui. (*Long regard circulaire.*) Ceci m'a servi à cela. / Hamm (*fièrement*). – Sans moi (*geste vers soi*), pas de père. Sans Hamm (*geste circulaire*), pas de home. »

131 FP, p. 62 : « Clov (*avec violence*). – [...] J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. »

« Clov » dans le langage, et entraver sa propre liberté d'expression ; il cherche à dépasser une telle servitude langagière par le biais de la pensée rationnelle. Par ailleurs, la « maison de Hamm » n'est pas un lieu propice à la détermination de la langue, fondée sur la relation sujet-objet. Les sceptiques l'ont déjà affirmé à maintes reprises, le langage de « Hamm » ne permet ni l'acquisition de connaissances, ni leur formulation.

Compte tenu de ce que nous venons de développer, il n'est pas surprenant d'apprendre que le mode d'écriture rationnel, ainsi remis à sa place, se rebelle et passe à l'offensive¹³². Le sujet n'est guère satisfait du niveau intellectuel de son mode d'écriture ainsi qu'en témoigne le vocabulaire mis à sa disposition par le mode d'écriture poétique. Tenant en haute estime son art de raconter des histoires, et se prenant pour un expert en la matière, « Hamm » n'apprécie guère ce genre de critiques. Pour lui, le rapport à ses critiques se doit de correspondre à celui d'un chien humble envers son maître. Si « Clov » souhaite formuler une critique à son égard, qu'il le fasse en se fondant sur une argumentation philosophique rationnelle et explicite, et non en recourant aux instruments littéraires faisant appel à la psyché.¹³³ La critique émise par « Clov » n'est toutefois qu'une construction (il s'agit d'un chien en peluche) – pour ne pas dire une construction manquée.

Clov, sans cesse harcelé par Hamm, se réfugie dans la cuisine¹³⁴ dès qu'il le peut. En d'autres termes, le sujet se consacre à l'espace de la mémoire réservé à la science appliquée dont les objets, élaborés sur mesure, sont indispensables à l'activité littéraire. Cependant « Hamm » est le seul à avoir accès à cette provision d'idées encore à l'état d'ébauche¹³⁵. La forme stricte du cube pourrait renvoyer à la sphère de la métaphysique. Le sujet dont l'activité principale est la littérature n'en est pas moins un penseur, un philosophe. Sur les murs de la cuisine sont affi-

132 *FP*, p. 101 : « [...] Il descend précipitamment de l'escabeau, cherche le chien, le trouve, le ramasse, se précipite vers Hamm et lui assène un grand coup sur le crâne. [...] Hamm. – Si tu dois me frapper, frappe-moi avec la masse. »

133 Cf. Friedrich Nietzsche : « Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert », version numérique.

134 La cuisine joue un rôle déterminant dans la mise en scène. « Comme me l'a dit Samuel Beckett dans un entretien que j'ai eu avec lui quand je montais *Fin de partie* pour le Festival d'Automne 1981, la pièce se joue sur la tension entre le désir qu'a Clov de retourner dans sa cuisine et l'envie qu'a Hamm de le retenir. Toute l'action se situe sur un axe constitué par la « place de Clov » – côté cour, légèrement à l'avant de la scène par rapport à la chaise de Hamm, que Beckett appelle 0, et la cuisine (hors-scène), à quelques exceptions près. » Sandra Solov, « Les notes de mise en scène pour *Fin de Partie* », p. 290-301.

135 Seul Hamm détient « la combinaison du buffet », *FP*, p. 22.

chées des méthodes contradictoires : une vision de nature spéculative va à la rencontre d'une inspiration scientifique. Les murs blancs représentent le fondement subjectif sur lequel vont se greffer des formulations conceptuelles, en d'autres termes un support servant aux réflexions naissantes imaginées, à la philosophie spéculative exempte de toute impression sensible. « Clov » est à la recherche d'une pensée logique, rationnelle (nourrie par l'imagination) qui opérerait par le biais de concepts vivants (et non par le truchement de cadavres.) Par l'intermédiaire de « Clov », le sujet tente de conjuguer logos et inspiration. Comme on le voit, « Clov », quelque peu affranchi de l'emprise hégémonique de l'expérience poétique, est bien plus qu'une rationalité à l'état pur. Libéré du contrôle de « Hamm », il défend une pensée philosophique aspirant à la connaissance en se défaisant de l'expérience traditionnelle de nature empirique et pragmatique.

C'est dans la « cuisine » que l'expérience empirique et pratique est transformée en connaissance. Cette denrée, comestible et donc exploitable par la conscience poétique (Hamm est alimenté), est indispensable à la survie de « Hamm ». L'aspect esthétique de la langue n'est pas central ici (Hamm affirme que Clov n'y voit probablement que des corps nus¹³⁶). « Clov », bien qu'à contrecœur, a besoin de la poésie en tant que matériel de perception à partir duquel il tente de conquérir de nouvelles lignes de pensée ; il se fait créateur de concepts teintés d'affectivité. Vu les difficultés qu'une telle entreprise comporte, « Clov » pourrait être amené à réfléchir par la même occasion au clivage de la conscience du sujet. S'il était en mesure de saisir pleinement les raisons et les conséquences de ce clivage, il occuperait la place qui revient à Dieu, à la raison absolue, comme Daniel¹³⁷ autrefois. Un tel événement l'amènerait à vivre une expérience mystique.

136 *FP*, p. 26 : « Clov. – [...] Je te quitte, j'ai à faire. / Hamm. – Dans ta cuisine ? / Clov. – Oui. / Hamm. – A faire quoi, je me le demande. / Clov. – Je regarde le mur / Hamm. – Le mur ! Et qu'est-ce que tu vois, sur ton mur ? Mané, mané ? Des corps nus ? »

137 Lors d'un grand festin donné par le roi Belschatsar (ce nom signifie « protège ta vie ») on boit du vin dans des vases d'or et d'argent, enlevés du temple de Jérusalem, par son père Nebucadnetsar. « Ils louèrent les dieux d'or, d'argent, d'airain, de fer, de bois et de pierre. En ce moment apparurent les doigts d'une main d'homme, et ils écrivirent, en face du chandelier, sur la chaux de la muraille du palais royal. » (*Da*, 5,4-5). L'écriture : « mene, mene, tekél upharsin » ne peut être déchiffrée par les savants babyloniens. Daniel est appelé à la cour du roi et traduit les signes comme suit : « Compté, compté, pesé, et divisé » (*Da*, 5, 24) puis en donne l'explication suivante : « Compté : Dieu a compté ton règne, et y a mis fin. Pesé : Tu as été pesé dans la balance, et tu as été trouvé léger. Divisé : Ton royaume sera divisé, et donné aux Mèdes et aux Perses. »

Plus loin, « Hamm » reproche à « Clov » d'avoir objectivé le mot, de l'avoir réduit à un concept ; le langage scientifique n'est pour lui qu'un cimetière d'idées soumises à la temporalité¹³⁸. « Clov » élargit l'horizon ouvert par « Hamm » : dès lors que quelque chose de poétique ou de scientifique est exprimé, la mort s'en empare sur-le-champ puisque rien n'échappe à la temporalité. « Clov » toutefois refuse toute forme d'amour forcé à l'endroit d'une poésie non autonome¹³⁹ ; un baiser, signe de rapprochement scellé entre réflexion et poésie, est repoussé. « Hamm » est désormais préoccupé à l'idée que « Clov » puisse transformer sa pensée scientifique souveraine, enrichie d'éléments littéraires, en une production littéraire propre, en une « pensée chantée »¹⁴⁰ – ou du moins en une philosophie imprégnée de littérature, telle que Sartre la pratiqua. Les efforts fournis par « Clov » dans le domaine de la théorie littéraire n'ont pas apporté le succès escompté.¹⁴¹ Car un concept théorique est semblable à une graine¹⁴² qui, une fois enfouie au bon endroit, ne peut que s'épanouir, acquérir une portée croissante. « Clov » n'a de toute évidence pas les mêmes aptitudes que son père (il n'a pu être engagé en tant que jardinier).

Aux yeux de « Hamm », « Clov » a un penchant pour la fiction littéraire. On peut songer au théâtre didactico-philosophique de Sartre, Camus ou Brecht. Rien de surprenant donc à ce que « Clov » soit infesté de discours parasites (puce). Cela pourrait vouloir dire que son discours fictionnel est dépourvu de vérité, sans aucun rapport à la réalité extralangagière. Austin (se référant à Searle¹⁴³) décrit le discours fictionnel

(*Da*, 5,26). La nuit même Belschatsar fut tué. Et Darius, le Mède, s'empara du royaume et le divisa en cent vingt satrapies.

- 138 *FP*, p. 66 : « Hamm. – Oui, mais comment le saurais-je, si tu étais seulement mort dans ta cuisine. / Clov. – Eh bien... je finirais bien par puer. / Hamm. – Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre. / Clov. – Tout l'univers. »
- 139 *FP*, p. 89-90 : « Hamm. – Embrasse-moi. (*Un temps*.) Tu ne veux pas m'embrasser / Clov. – Non. / Hamm. – Sur le front. / Clov. – Je ne veux t'embrasser nulle part. »
- 140 *FP*, p. 95 : « Hamm. – Regarde la terre. / Clov. – Encore ? / Hamm. – Puisqu'elle t'appelle. / [...] Hamm. – Ne chante pas ! / Clov (*se tournant vers Hamm*). – On n'a plus le droit de chanter ? / Hamm. – Non. »
- 141 *FP*, p. 27 : « Hamm. – Tes graines ont levé ? / Clov. – Non. / Hamm. – Tu as gratté un peu voir si elles ont germé ? / Clov. – Elles n'ont pas germé. »
- 142 Cf. « L'idée, c'est la graine ; la méthode, c'est le sol qui lui fournit les conditions de se développer, de prospérer et de donner les meilleurs fruits suivant sa nature. » Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, p. 61 :
- 143 John R. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », p. 58-75. Eckehard Wüst, « Über einen dichterischen Sprechakt als Beispiel einer « parasitären » Verwendung der Sprache », p. 17-25. Kevin Halion, « Parasitic Speech Acts : Austin, Searle, Derrida », p. 161-172.

comme un cas particulier et au comportement parasitaire par rapport à l'usage normal et performatif du langage. Pour Austin, citer relève déjà du discours parasitaire dans la mesure où le signe linguistique est employé hors de son contexte. La requête de « Hamm » à « Clov » – lui décrire le monde non subjectif – ne peut être satisfaite. Dans le pire des cas, il est à craindre qu'ainsi un nouveau mode d'écriture naisse et se diffuse¹⁴⁴.

Le jugement pessimiste que porte la conscience rationnelle à sa propre rencontre se trouve renforcé par « Hamm », qui signale que la vie de « Clov », elle non plus, n'a aucun sens. Par ailleurs, l'avenir qui l'attend n'est guère plus réjouissant que le sien¹⁴⁵. À ses yeux, le temps et le destin en sont les grands responsables. C'est une loi de la nature inhérente au déclin. Cette prophétie trahit le pessimisme du sujet qui ne croit pas être en mesure de progresser, de donner un sens à sa vie par le biais de son activité. Aucun esprit, aussi rationnel soit-il, n'est en mesure de prévoir toutes les conséquences de ses actes. Au fil du temps, ce doute naissant s'est avéré à l'épreuve des sens ; chaque réalisation n'a été qu'échec. Clov exprime à deux reprises que la vie est vouée à l'échec.

Le sujet, incapable de choisir entre un mode d'écriture à dominante poétique et un autre à dominante philosophique, est soucieux de trouver une solution à son problème. Sur scène, c'est la réflexion de Clov portant sur la question de savoir si Hamm se rendra compte ou non de son départ qui reflète cette préoccupation. Seules ces deux options sont en mesure d'apaiser le processus d'écriture (poétique). La mort de Clov signifie que le sujet tente de toutes ses forces de renoncer à l'influence de la rationalité dans ses activités littéraires. Ce qu'il en reste, c'est un mode d'écriture poétique plus ou moins irrationnel, analogue à celui des dadaïstes. En revanche, le départ de Clov signifie que le sujet peut encore recourir à ses services. Il ne fait qu'abandonner Hamm : en d'autres termes, le langage scientifique réclame son autonomie. « Clov » se transforme en un mode d'écriture pour l'essentiel rationnel, tel qu'on le rencontre dans les essais. Sans l'apport de « Clov », le mode d'écriture restant est de la poésie à l'état pur. Les deux modes d'écriture interviennent donc dans deux domaines distincts. Aussi longtemps que le sujet recourt au doute méthodique, « Clov » reste en vie (la sonnerie du réveille-matin est là pour Hamm.)

Cependant, on peut se demander si Clov réussira un jour à quitter Hamm. Tout porte à croire que cette entreprise est, elle aussi, vouée à l'échec. Une autre manière, plus radicale celle-là, de se libérer de la tu-

144 *FP*, p. 50 : « Hamm (*très inquiet*). – Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-la, pour l'amour du ciel ! »

145 *FP*, p. 53 : « Hamm. – Dans ma maison. (*Un temps. Prophétique et avec volupté*). Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi. »

telle de Hamm serait de le tuer¹⁴⁶. En d'autres termes, « Hamm » est prêt à sauver la poésie, quitte à entraîner sa propre perte, toutefois il faut que « Clov » commette un acte irrationnel. Par son truchement, le sujet se tourne de manière intuitive vers la philosophie du rationnel. En réalité, le sujet lui-même, grâce à la raison, en arrivait à la conclusion suivante : son activité poétique ne produit que des non-vérités, il est donc souhaitable d'y renoncer. Cela fait longtemps que « Hamm », contrairement à « Clov », s'est accommodé de ses imperfections. À l'égard de « Clov » en revanche, il ne cesse de formuler des exigences que « Clov » n'est guère en mesure de satisfaire à la longue¹⁴⁷. Cette succession d'échecs entraîne à sa suite l'échec du mode d'écriture du sujet. Cette situation n'est pas due à une incompétence technique, c'est-à-dire à un manque de qualité de la part de « Hamm ».

b) L'herméneute

Une conscience partielle ne naît pas à partir de rien, elle voit le jour grâce à l'autre, autrement dit, son rapport à elle-même est de nature indirecte. Pour *Clov*, *Hamm* c'était l'autre. *Clov* représente pour ainsi dire une conscience « adoptée », née du contact entre le sujet (qui disposait à l'époque d'une conscience *Hamm* non encore scindée) et un mode d'écriture étranger (le père de Clov), dont les caractéristiques principales ont été reprises telles quelles¹⁴⁸.

Au début, la nature du mode d'écriture du sujet était essentiellement poétique. Grâce à une adaptation, il s'est enrichi d'une dimension artistique et rationnelle supplémentaire. Le sujet était alors convaincu que se pencher sur la rationalité ne pouvait qu'encourager la naissance de nouvelles qualités, toutes compatibles avec l'activité poétique. Les considérations qui en découleraient permettraient de confirmer, voire de défendre ses vues actuelles, de remettre en question ses propres points de vue ainsi que ceux d'autrui, et de mettre à profit les critiques reçues en vue de perfectionner ses propres prises de position. La conscience partielle rationnelle se révélait le partenaire idéal dans cette entreprise, celui qui donne la réplique. De tout temps, l'homme n'a eu de cesse de soumettre son savoir sur la réalité à un ordre supérieur englo-

146 *FP*, p. 43 : « Clov. – Si je pouvais le tuer je mourrais content. », *FP*, p. 55 : « Hamm. – Tu n'as qu'à nous achever. (*Un temps*.) Je te donnerai la combinaison du buffet si tu jures de m'achever. / Clov. – Je ne pourrais pas t'achever. »

147 *FP*, p. 21 : « Hamm. – Je t'ai fait trop souffrir. (*Un temps*.) N'est-ce pas ? / Clov. – Ce n'est pas ça. / Hamm. (*outré*) – Je ne t'ai pas fait trop souffrir ? »

148 Un cas exemplaire : dans *l'Être et le Néant* de Sartre, la littérature s'est approprié la philosophie allemande, notamment la notion de temps élaborée par Edmond Husserl, *Phänomenologie des innern Zeitbewusstseins*.

bant. « Hamm » n'étant pas très méthodique, le sujet comptait sur l'aide de « Clov ». L'approche scientifique a démontré qu'il y a des connaissances dont on ne peut remettre en question le bien-fondé ; par conséquent, il doit bien exister un système d'ordre quelconque. Du moins « Clov » avait-il le moyen d'y accéder.

C'est dans le domaine non subjectif que « Clov » devait servir à mettre de l'ordre dans l'expérience, permettant, par ce biais, au sujet (ainsi qu'à la conscience partielle *Hamm*) de créer son propre monde, sa propre représentation du monde. Il s'agissait d'un ordre appartenant au système, et inhérent à l'être des choses. Le désordre a alors été saisi comme un monde incomplet et erroné. Nous supposons que « Clov » s'est efforcé de catégoriser les choses perçues. Les concepts relatifs à l'ordre qui en ont émergé avaient pour tâche d'aider à se repérer plus aisément dans la réalité. L'intérêt marqué de « Clov » pour l'ordre pourrait peut-être signaler l'appartenance du sujet aux Modernes : un projet central de la Modernité a été de bâtir un ordre universel qui, plus tard, a été fortement remis en question par de nombreux écrivains¹⁴⁹. Car dans un ordre où chaque chose a sa place, tout est définitif, il est quasi impossible de changer quoi que ce soit sans le détruire¹⁵⁰.

C'est en tant que détenteur de l'ordre que « Clov » est en mesure de porter un jugement critique sur la production poétique de « Hamm », lequel correspond à un jugement autocritique, rationnel de la part du sujet. « Clov » est pour ainsi dire l'herméneute des récits de « Hamm », c'est-à-dire que le sujet n'a de cesse de juger sa propre production d'un point de vue rationnel. Sans cette activité, l'existence de « Clov » ne serait pas assurée¹⁵¹, du moins pas à long terme. Par ailleurs, étant donné qu'il n'existe pas de gloire posthume durable, « Hamm » souhaite pour le moins être jugé de manière positive par « Clov ». Car « Hamm » a besoin à intervalles réguliers d'une critique constructive de la part de la raison, voire d'une légitimation. Par certains côtés, « Clov » se montre complaisant envers « Hamm » : il bricole son jugement sur l'efficacité de

149 L'ordre est ainsi décrit dans Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, « Stell dir Ordnung vor. Oder stell dir lieber zuerst einen grossen Gedanken vor, dann einen noch grösseren, dann einen, der noch grösser ist, und dann immer einen noch grösseren ; und nach diesem Muster stell dir auch immer mehr Ordnungen in deinem Kopf vor. Zuerst ist das so nett wie das Zimmer eines alten Fräuleins und so sauber wie ein ärarischer Pferdestall ; dann grossartig wie eine Brigade in entwickelter Linie ; dann toll, wie wenn man nachts aus dem Kasino kommt und zu den Sternen < Ganze Welt, habt acht ; rechts schaut ! > hinaufkommandiert. », p. 464.

150 *FP*, p. 78 : « Clov (*se redressant*). – J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière. »

151 *FP*, p. 20 : « Hamm. – Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim. »

« Hamm » en fonction des désirs de ce dernier – jugement qui ne peut en revanche être considéré comme une œuvre d'art réussie (le chien, objet d'admiration de « Hamm » n'a qu'une seule jambe). L'appréciation poétique du sujet ne peut guère se retrouver dans le jugement personnel de nature rationnelle. Il y a toutefois une chose que « Clov » n'envisage en aucun cas : ériger un monument en l'honneur d'un mode d'écriture poétique dépassé, en l'occurrence celui de « Hamm ».

Clov ne peut pas s'asseoir ; autrement dit, les moyens d'expression mis en œuvre par le mode d'écriture en question font preuve d'une rigidité propre aux phrases logiques¹⁵² par le biais desquelles l'accès à la connaissance est rendu plus difficile (Clov a les jambes raides). L'hypothèse selon laquelle « Clov » représenterait un mode d'écriture chargé d'élaborer une théorie de la littérature n'est pas à écarter ; elle explique sa soumission aux lois contraignantes de la logique (absence d'équivocité et de contradictions, etc.). La contrainte journalière exercée par l'activité littéraire de « Hamm » empêche le libre épanouissement d'une logique théorique de ce type. Le mode d'écriture témoigne d'un esprit figé dans des concepts qui lui sont étrangers. Autrement dit, le sujet était en mesure de mieux faire comprendre la poésie de « Hamm » grâce aux aptitudes logico-linguistiques de « Clov » ainsi que grâce à sa rhétorique, probablement en l'interprétant, donc en exerçant une activité herméneutique. Le mode de pensée propre à « Clov » obéissant à une logique exacte confère parfois à son style une rigueur proche de l'austérité militaire (brodequins).

Par le truchement de « Clov », le sujet remet son acte de langage poétique entre les mains d'une instance éthique personnelle. « Clov » est un mode d'écriture qui se conforme aux principes éthiques. À ses yeux, la morale est le moteur de l'action, et elle est indissociable de la portée esthétique. Le genre représenté par la mère Peg aurait pu livrer le cadre adéquat à ce contenu de nature poétique. C'est la raison pour laquelle il critique vivement le comportement moral de « Hamm ». Ce dernier, pour sa part, s'en prend aux leçons de morale de Clov. Pour « Hamm » – du moins tel est notre sentiment – l'art ne doit pas être confiné à la morale. Le mode d'écriture rationnel est donc très occupé : il se charge d'apprécier la situation culturelle, prend soin de la conscience poétique et porte un regard critique sur sa propre activité. Autrement dit, il accomplissait un devoir supplémentaire : en effet, grâce à la rhétorique (représentée par le cheval), il s'est acquitté de certaines tâches éducatives. « Clov » aurait bien voulu acquérir des connaissances en dialectique (la

152 Aristote affirme que la connaissance s'élabore dans le jugement, processus au sein duquel la priorité de la logique formelle est soulignée.

bicyclette) plutôt qu'en rhétorique, mais « Hamm » s'y est opposé¹⁵³. Désormais, plus personne ne semble s'intéresser à la dialectique. « Clov », quant à lui, se contente, jour après jour, de recourir à la logique traditionnelle (l'escabeau).

Au début, « Clov » était pour « Hamm » une nécessité, désormais il est davantage une source d'irritation. Aux yeux du mode d'écriture poétique, il est à l'origine de nombreux problèmes indésirables. En voici un exemple : « Clov » se montre de plus en plus émancipé. Le fossé creusé entre le passé, où « Clov » était sans défense et dépendant de « Hamm », et le présent doit être désormais comblé grâce à l'art narratif de « Hamm ». La conceptualisation du passé échoue lamentablement en raison de la volonté inébranlable de « Clov » de s'affranchir. Il n'est plus possible pour le sujet de concevoir une poésie naturelle (au sens d'Ovide) à la suite de l'appropriation des idées existentialistes.

c) Esse est percipi aut percipere

D'après George Berkeley¹⁵⁴, le fait d'être perçu constitue l'essence de l'homme. Si personne ne nous perçoit, nous réussissons néanmoins à nous percevoir nous-mêmes. Une forme de la perception de soi-même concerne sa propre réflexion sur certains souvenirs. L'appréciation des souvenirs forgés à partir de connaissances non subjectives (savoir emprunté à autrui, etc.) est l'affaire de « Clov ». Selon les besoins du mode d'écriture poétique, « Clov » est appelé à la rescousse. (Hamm siffle afin que Clov puisse lui faire le récit de ce qui se passe au dehors). Clov rapporte que la nature est morte. Il faut toutefois préciser qu'on ne sait pas si ce qui s'est passé dehors correspond vraiment aux propos de Clov.

Ajoutons que la tâche de Clov n'est pas sans poser quelques problèmes puisqu'il est myope. Il est ainsi amené à compléter ce qu'il voit par des propos de son cru en vue de produire un tout cohérent (et non fragmentaire) susceptible de plaire à Hamm. Sa devise : ce que je vois le mieux, je le vois mal. En comparaison avec la cécité de Hamm, c'est déjà beaucoup. En d'autres mots, la « vue » du mode d'écriture scientifique – sa capacité à se constituer un savoir – souffre d'un manque de confiance en soi, d'un manque de connaissance ; ce qui est tragique pour « Clov », car le processus de connaissance n'aboutit pas à former un univers cohérent. Il ne dispose que d'une vue très limitée sur les rapports esthético-formels qu'il est amené à compléter par la spéculation. La perception seule ne mène pas au tout ordonné attendu. Ainsi, il ne reste plus à cha-

153 *FP*, p. 22 : « Clov. – Je n'ai jamais eu de bicyclette. / [...] Clov. – Quand il y avait encore des bicyclettes j'ai pleuré pour en avoir une. Je me suis traîné à tes pieds. Tu m'as envoyé promener. Maintenant il n'y en a plus. »

154 George Berkeley, *Principes de la connaissance humaine*, I, § 3.

cun d'entre eux qu'à construire de manière autoréférentielle les objets perçus.

La nécessité vient du fait que « Hamm » ne peut percevoir le monde non subjectif qu'à travers les yeux de « Clov » ; en d'autres mots, seule une observation philosophico-rationnelle le lui permet. La question qui se pose d'emblée est de savoir si ce monde peut être vraiment reconnu et décrit d'un point de vue objectif et cela par le seul truchement d'une langue enseignée par « Hamm ».

»Clov« prend en considération deux approches. Il porte un jugement teinté de pessimisme aussi bien sur la situation actuelle de la littérature (à travers la fenêtre « terre »), que sur l'état des lieux de la science qui influence le plus l'activité littéraire du moment (à travers la fenêtre « mer »). Son jugement se forme en se fondant sur la logique traditionnelle (Clov recourt à une échelle), celui-ci tombe comme un couperet : *Mortibus*¹⁵⁵. La désespérance exprimée au début de la pièce nous poursuivra jusqu'à la fin. Étant donné qu'aucune menace ne vient des lambeaux de souvenirs ravivés par le contact avec la réalité, seul l'imaginaire, produit de la conscience, peut être vu comme une source de dangers.

Seules les méthodes rationnelles (microscope, longue-vue) permettent d'accéder à la vérité non subjective. Le télescope tiendrait lieu de méthodes scientifico-didactiques au service d'une meilleure compréhension de phénomènes complexes permettant de mieux faire saisir les vérités qui ne sont pas accessibles par le biais de l'expérimentation. En revanche, les vérités qui sont directement accessibles de manière empirique doivent être analysées en détail grâce à des méthodes d'ordre spéculatif. Le sujet se trouve dans une situation difficile à partir du moment où la représentation d'inspiration poétique proposée par « Hamm » ne correspond pas aux résultats obtenus par « Clov » – fruit de ses observations sur le terrain. « Hamm » est à la recherche d'un savoir immédiat non déterminé, non façonné par un système catégorique. La vérité en vigueur jusqu'alors a par ailleurs subi de sévères revers, dus à des forces culturelles destructives¹⁵⁶ qui n'ont pas manqué de marquer le sujet.

155 *FP*, p. 46 : « Clov. – Ce que tout est ? En un mot ? C'est ça que tu veux savoir ? Une seconde. (*Il braque la lunette sur le dehors, regarde, baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Mortibus. (*Un temps.*) Alors ? Content ? »

156 Nous songeons aux catastrophes suivantes : « vue sur la terre » : le symbolisme renonce à une description objective du monde ; le surréalisme tente de surmonter la vision logico-rationnelle de la représentation du monde et introduit la logique du rêve ; le dadaïsme démonte les formes poétiques traditionnelles. « Vue sur la mer » : aux yeux de Nietzsche, Kant est le destructeur de la métaphysique ; Nietzsche remet en question la notion de progrès et la croyance en l'homme ; Husserl introduit la no-

Clov, d'un naturel plutôt froid, est profondément touché par la chute du phare. Il semble regretter la perte de la foi dans la science et le progrès, position prônée par le siècle des Lumières (renvoi aux édifices).

L'enfant aperçu par Clov dehors signale un changement à venir du monde extérieur. C'est un petit garçon, séparé de ses parents, entièrement livré à lui-même. Il annonce le retour de la vie à « l'extérieur ». Ce nouveau mode d'écriture, encore à l'aube de sa vie, incarné par cet enfant, dirige son attention sur tout ce qui est inhabituel, inconnu, surprenant, riche en promesses d'avenir. C'est l'innocence du premier âge, réceptacle susceptible de donner naissance à une époque de prospérité culturelle. Aux yeux de « Hamm » et de « Clov », ce personnage porte en lui deux expériences indissociables : le temps et la peur.

4) Hamm : « les vieilles questions, les vieilles réponses »

a) *Encore une fois la même chose, autrement*

Hamm ne peut s'abstenir de parler de lui-même sans relâche, ce qui l'empêche de travailler à la rédaction d'une véritable « fiction », en d'autres termes, ce qui est au centre de ses préoccupations, c'est son propre processus d'écriture d'orientation poétique ; ce dernier accapare tout l'espace créatif disponible, condamnant par là l'éclosion d'autres histoires. Souvenons-nous du narrateur de *Malone meurt* ou de celui de *L'Innommable*, qui ne veut en aucun cas se souvenir de son propre passé, car seules les histoires en tout point fictives l'intéressent. Néanmoins il ne réussit pas toujours à chasser les bribes de souvenirs qui surgissent en lui. Les développements et les récits de « Hamm » signalent que le sujet imaginaire ne cherche pas à ériger un monument en l'honneur de l'autre, ni à raconter quelque chose d'entièrement fictif : ce qu'il veut c'est parler en son propre nom. Pour « Hamm », les souvenirs sont un moyen efficace au service de l'écriture aussi longtemps qu'ils ne se penchent pas sur « Nagg » et « Nell », les consciences partielles historiques : on ne peut en effet mesurer avec exactitude l'impact de leurs observations, puisque celles-ci sont depuis longtemps dépassées. Quoi qu'il en soit, ce qui est ressenti comme quelque chose de très désagréable, c'est-à-dire le fait de revenir sur son passé, est devenu dans le même temps une habitude invétérée, un habitus¹⁵⁷.

tion de « Anschauung », en tant que principe de la connaissance ; Sartre défend l'idée du sujet universel.

157 *FP*, p. 55 : « Hamm. – J'aime les vieilles questions. (*Avec élan.*) Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça ! »

L'un des récits de Hamm porte sur son ancienne rencontre avec un peintre fou¹⁵⁸. À cette époque, le sujet ne disposait que d'une seule instance du moi (laquelle avait donné naissance au mode d'écriture « Hamm ») et formait ainsi une personnalité intégrale. « Hamm » faisait alors preuve d'une objectivité parfaite, du moins c'est ce que croit ce dernier, contrairement à l'avis du peintre fou. Par ailleurs, il avait un sens aigu de l'observation ; il était en mesure de saisir la nature dans son essence, d'entrevoir l'ordre divin. Face à l'étendue infinie de la mer, il avait cru y deviner la présence éternelle de Dieu. L'art aurait été à la fois l'armature idéale de cet ordre et l'instrument clé de formation. En effet, selon les vues de « Hamm » à cette époque, la tâche de l'art était de se porter garant du bien-fondé du message transmis. La peinture aurait ainsi dû être à même de représenter l'universel sous les traits du beau. En revanche, pour le peintre fou, l'art ne faisait que donner un visage à la réalité, il révélait les choses terrestres dans toute leur vérité. Le peintre, contrairement à Hamm son interlocuteur, témoigne de son impuissance à renoncer à son autoréférentialité ; son art trahit un subjectivisme très marqué, la structure du sujet connaissant se retrouve dans la structure de l'objet à connaître. L'apparence est par définition l'essence du sujet : le non-subjectif se transforme en théâtre du moi. Le monde perçu par le « peintre fou » est vide de sens. Il n'a de toute évidence pas pris conscience du fait que représenter la réalité terrestre entraînait une lourde responsabilité. Sa conception de l'art n'est en rien influencée par les idées néo-platoniciennes et les idéaux chrétiens (un fou, au sens médiéval du terme). Elle était en totale contradiction avec la conception normative de l'art, tel qu'Hamm le cultivait alors.

Cette histoire jette une nouvelle lumière sur ce protagoniste. L'ancien Hamm ne ressemble guère au personnage que nous voyons sur scène. Sa transformation est double ; elle ne concerne pas seulement son apparence : désormais aveugle et incapable de se mouvoir, il a non seulement perdu ses dents et ses cheveux, mais aussi, ses convictions : en adoptant Clov, il a renoncé à sa solitude. Cette évolution se retrouve également sur le plan virtuel. Le mode d'écriture du sujet, qui, à ses débuts, était de nature plutôt poétique, a connu de nombreux changements. La catastrophe qui s'est abattue sur le « monde extérieur » en a également bouleversé les valeurs. Le sujet n'a entrevu aucune issue porteuse de sens. Le fait de se tourner vers la réflexion philosophique rationnelle constitue un point de rupture significatif dans ce processus d'écriture déjà mûr. L'irruption de la raison dans tous les domaines de la vie humaine n'a pas laissé le sujet froid. Le nouveau mode d'écriture partiel imprégné de rationalisme aurait dû ouvrir au sujet de nouveaux hori-

158 *FP*, p. 62 : « Hamm. – J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. »

zons, jusqu'alors inaccessibles pour lui en raison de l'absence d'une instance apte à donner la réplique. En effet, « Hamm » était à cette époque le seul représentant du sujet. Cependant, cette identité s'est perdue, la solitude n'est peut-être pas étrangère à ce phénomène¹⁵⁹. Les souvenirs relatifs au peintre fou ainsi que les autres histoires peuvent être comprises comme une tentative effectuée en vue de se constituer une identité.

À un autre moment, Hamm raconte comment il a réussi à procurer une place de jardinier à un pauvre homme et comment il a accueilli son enfant chez lui. Cette histoire (pour Hamm un roman) n'est pas un calque du vécu, c'est davantage une fiction élaborée à partir du présent ; toutefois la vérité des sentiments¹⁶⁰ répond de la vérité du récit, et témoigne ainsi de la sincérité du narrateur, même lorsque certains faits sont faussés en raison de l'impuissance à se souvenir. Le contexte global du texte nous met sur la piste suivante : il pourrait être question de la rencontre de Hamm avec le père de Clov. « Clov » n'a par conséquent accès à son histoire que par le truchement de Hamm. Ce qui caractérise cette histoire c'est tout d'abord son pseudo-réalisme. Les faits objectifs (par exemple ceux qui sont relatifs à la situation météorologique d'alors) doivent garantir la véracité de l'histoire. Toutefois, il est souvent difficile pour un destinataire de distinguer entre les éléments relevant du réalisme historique (ayant la prétention de reproduire la réalité) et ceux qui découlent d'un pseudo-réalisme. Une telle distinction est par ailleurs rendue encore plus difficile dès lors que Hamm multiplie *ad absurdum* les prétendus détails réalistes.

Nous avons associé le père de Clov à un mode d'écriture existentialiste, ou absurde. Un parallèle avec *L'être et le néant* de Sartre peut être ici établi. Cet ouvrage montre de manière particulièrement claire le début du rayonnement d'une certaine philosophie française : celle de Sartre et de Camus. L'histoire de Hamm semble refléter certains passages de ce livre. L'une des caractéristiques les plus marquantes de ce rayonnement est la renaissance de Hegel. La deuxième est l'intérêt croissant et concomitant porté à la philosophie existentialiste (Kierkegaard et Jaspers) et à la phénoménologie allemande. Enfin la troisième est la réflexion philosophique sur l'engagement. Comment cette évolution se manifeste-t-elle sur le plan virtuel ?

159 *FP*, p. 92 : « Hamm (*tête baissée, distraitement*). – [...] Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit. »

160 *FP*, p. 22 : « Hamm. – [...] Il y a une goutte d'eau dans ma tête. (*Un temps*.) Un cœur, un cœur dans ma tête. » *FP*, p.33 : « Hamm (*bas*). – C'est peut-être une petite veine. » *FP*, p.70 : « Hamm. – [...] Une goutte d'eau dans la tête, depuis les fontanelles. [...] C'est peut-être une petite veine. (*Un temps*.) Une petite artère. »

Il semblerait qu'à un moment donné le sujet soit tombé sous l'influence d'un mode d'écriture imprégné de philosophie existentialiste. Jusqu'à cette époque, il cultivait un mode d'écriture marqué par la pensée idéaliste (représenté par Hamm avant sa cécité, tel qu'il nous est apparu dans le récit du peintre fou). Sa posture correspond à celle que prirent certains philosophes français, séduits par la renaissance hégélienne. Cette dernière n'apporta rien de nouveau, si ce n'est la répétition de positions quasiment figées en dogmes. Les idées principales de Hegel débouchèrent sur une théorie de l'esprit absolu (lequel se trouve représenté par Dieu dans notre texte), phénomène connu plus tard sous le terme : *sécularisation de l'histoire du salut*.

Le soir de Noël (le jour où Hamm a rencontré le père de Clov) est une fête récurrente en l'honneur de la naissance du Christ. Replacée dans notre contexte textuel, cette fête annuelle pourrait rappeler le renouveau hégélien, l'avènement théorique de l'esprit absolu. Le recours au « pin »¹⁶¹ permet par ailleurs d'y déceler un renvoi à la critique que le jeune Hegel adressa au vieux philosophe allemand. Une vive discussion¹⁶² s'engagea entre les défenseurs d'une philosophie idéaliste et les tenants du matérialisme historique (notamment dialectique). Par ailleurs, le renvoi à la veille de Noël (sur le plan du texte initial) pourrait également être une allusion au problème existentiel soulevé par Kierkegaard. À sa suite, l'existence habitée par la peur¹⁶³ franchit plusieurs étapes, passant de l'expérience sensible esthétique (et éthique) à l'expérience religieuse (chrétienne). Le paradoxe de dieu fait homme peut être alors saisi comme vérité.

Pour Sartre et Kierkegaard, l'existence humaine est déterminée par la peur et le désespoir, deux phénomènes négatifs. Tous deux voient également dans la subjectivité quelque chose de négatif, étant donné que l'existence du sujet ne joue à plein que dans le devenir (en raison de sa liberté, il est en permanence inachevé). L'histoire ne peut ainsi guère être ressentie comme totalité (critique à l'adresse de Hegel). Avec Sartre, placé sous l'influence de la pensée kierkegaardienne, on assiste à

161 *FP*, p. 72 : « Hamm. – [...] Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un vent cinglant, cent à l'anémomètre. Il arrachait les pins morts et les emportai ... au loin. » *Pin* est traduit en allemand par *Fichte*. On peut y déceler une allusion au philosophe Fichte, l'un des principaux représentants de l'idéalisme allemand. Il développe la notion du « moi » (pour simplifier, l'esprit humain), et le non-moi (l'univers).

162 *FP*, p. 71-72 : « Hamm. – [...] Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre. [...] Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un soleil vraiment splendide, cinquante à l'héliomètre, mais il plongeait déjà, dans la ... chez les morts. »

163 Kierkegaard, Søren, *Le concept de l'angoisse*, Jacques Natanson, « La peur et l'angoisse », *Imaginaire & Inconscient*.

la naissance d'une rhétorique existentialiste étroitement liée à la liberté individuelle. Notre sujet, particulièrement touché par ces développements, est soudain submergé d'une émotion de nature religieuse, état d'âme auquel le sujet accorde davantage d'importance qu'à l'intellect et à la beauté idéalisée.

La remise en question portant sur les vérités dogmatiques, éternelles, sur le désespoir éprouvé face à l'éternel ne facilite pas la recherche d'une solution à la problématique posée. Il est vain d'attendre que la philosophie spéculative fournisse à nouveau des fondements aux vues idéalistes ou religieuses¹⁶⁴. « Hamm » pourrait faire preuve de clémence vis-à-vis du « père » de Clov, lui offrir de sombrer doucement dans l'oubli. Pour ce faire, il faudrait, au moment d'observer le mode d'écriture, qu'il adoptât un point de vue purement linguistique, négligeant de prendre en considération le contenu spéculatif.

En fin de compte, le sujet choisit d'adapter cette posture existentialiste à ses propres besoins. Cette démarche l'amène à scinder sa conscience d'avec elle-même, à dissocier la posture poétique de la posture philosophique. Le texte initial nous révèle qu'on a placé en Clov de grandes attentes ; on le compare à Hercule (l'intermédiaire entre les dieux et les hommes) et à ses 12 travaux¹⁶⁵, qui ont délivré la terre de tant de monstres. Comme nous l'avons appris, Clov n'a pas été en mesure de satisfaire aux attentes formulées.

En vue d'exprimer la pensée philosophique de l'existentialisme, de nouveaux moyens d'expression sont nécessaires¹⁶⁶. La manière de façonner le matériau linguistique et les créations langagières du passé témoignent des compétences poétiques de « Hamm ». Il pense avoir trouvé dans son art de raconter une histoire un moyen efficace et opportun de démontrer sa supériorité langagière. C'est un petit maître du langage¹⁶⁷. Par ailleurs, se fiant entièrement à son intuition, il se dit capable

164 *FP*, p. 73 : « Hamm. – [...] Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un temps excessivement sec, zéro à l'hygromètre. Le rêve pour mes rhumatismes. (*Un temps. Avec emportement.*) Mais enfin quel est votre espoir ? Que la terre renaisse au printemps ? Que la mer et les rivières redeviennent poissonneuses ? Qu'il y ait encore de la manne au ciel pour des imbéciles comme vous ? »

165 *FP*, p. 82 : « Hamm (*ayant réfléchi*). – [...] Avant d'accepter avec gratitude il demande s'il peut avoir son petit avec lui. Clov. – Quel âge ? Hamm. – Oh tout petit. Clov. – Il aurait grimpé aux arbres. Hamm. – Tous les petits travaux. Clov. – Et puis il aurait grandi. Hamm. – Probablement. »

166 *FP*, p. 73 : « Hamm. – [...] Enfin bref je finis par comprendre qu'il me voulait du pain, pour son enfant. Du pain ! »

167 *FP*, p. 73 : « Hamm. – [...] (*Ton de narrateur.*) Du blé, j'en ai, il est vrai dans mes greniers. »

de juger du niveau poétique d'une expression.¹⁶⁸ Toutefois, « Hamm » ne peut s'empêcher d'exprimer son désespoir¹⁶⁹ face aux possibilités restreintes offertes par la langue, désespoir analogue en cela à celui de Kierkegaard vis-à-vis des choses terrestres. Cette attitude signale en filigrane le changement survenu en Hamm à la suite de la rencontre avec le « peintre fou ». « Hamm » se prenait déjà pour un grand artiste, doté d'une sensibilité particulière, capable de transformer un monde de ruine en une œuvre esthétique grâce à ses histoires. Ces dernières doivent néanmoins manifester des qualités tant du point de vue historique (l'attention du « père » de Clov en tant qu'auditeur est requise) que du point de vue rationnel (l'attention de « Clov » est également requise). La force de son langage n'est pas sans le motiver. Le langage est pour lui à la fois objet (même s'il est en partie inefficace) et moyen de mieux se connaître.

La place de jardinier offerte au père de Clov par Hamm provoque le rire des deux protagonistes (passage pour le moins obscur, du moins sur le plan du texte initial¹⁷⁰). Lors de l'analyse de notre premier texte, nous avons à propos de ce personnage émis l'hypothèse suivante : il représenterait un mode d'écriture dont la production témoigne d'une grande maîtrise théorique en matière poétique. Selon notre approche, le mode d'écriture « Clov », de nature littéraire, est nourri d'influence philosophique. Quant à son « père », c'est un mode d'écriture pétri d'existentialisme. La place de jardinier pourrait faire allusion à l'essai de Sartre intitulé « Qu'est-ce que la littérature ? ». L'essence même de la littérature pose les fondements de l'engagement politique et moral. La dernière partie de l'essai, traitant de la guerre et de la torture, devrait faire taire tout rire.

Le récit de Hamm permet de saisir la nature et l'intensité du changement subi par ce personnage depuis sa rencontre avec le peintre fou. Toute trace d'optimisme a désormais disparu. La conscience poétique est passée d'une vision positive à une vision nihiliste propre à l'existentialisme. Toute forme de croyance en un possible renouveau de la littérature (réveil de la nature au printemps), de la science (la mer et

168 FP, p. 72 : « Hamm. – [...] (*Ton normal.*) Joli ça. (*Ton normal.*) Ça c'est du français ! [...] (*Ton normal.*) Un peu faible ça. »

169 FP, p. 73 : « Hamm. – [...] Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! »

170 FP, p. 81-82 : « Hamm. – A plat ventre pleurer du pain pour son petit. On lui offre une place de jardinier. Avant d'a... (*Clov rit.*) Qu'est-ce qu'il y a de si drôle ? Clov. – Une place de jardinier ! Hamm. – C'est ça qui te fait rire ? Clov. – Ça doit être ça. Hamm. – Ce ne serait pas plutôt le pain ? Clov. – Ou le petit. Un temps. Hamm. – Tout cela est plaisant en effet. Veux-tu que nous pouffons un bon coup ensemble ? Clov (*ayant réfléchi*). – Je ne pourrais plus pouffer aujourd'hui. Hamm (*ayant réfléchi*). – Moi non plus. »

les fleuves ne regorgent plus de poissons) est absente. Il n'y a guère plus d'espoir en la religion, car, elle non plus, n'apportera pas de remède au mal (la manne fait terriblement défaut).

Les récits de Hamm ressemblent à des réflexions portant sur la méthode, sur les conditions indispensables au processus de l'écriture. Ils sont surtout cruciaux pour la constitution de l'identité du sujet (de son mode d'écriture) qui se nourrit des souvenirs ainsi ravivés. Loin d'être des informations au service du plan discursif, ils sont porteurs d'un autre message : ils permettent à la conscience poétique, dans sa solitude, de s'assurer de son existence par le truchement des réflexions rationnelles (Clov) et historiques (Nagg). Ces récits témoignent de la place centrale accordée aux souvenirs, en tant qu'éléments constitutifs du mode d'écriture du sujet : la renaissance du passé en guise de fondement de la pratique littéraire narrative étroitement liée au passé (l'allusion à la fête de Noël à venir en témoigne). Hamm, guidé par l'habitus, force motrice de l'écriture, omet toutefois de mentionner les éléments gênants. Cette forme de pratique littéraire fournit au sujet, c'est-à-dire à son mode d'écriture, une matière poétique, façonnée par l'habitude, propre à le nourrir.

Hamm, en sa qualité de narrateur, est lui aussi une personnalité multiple, il entre en scène d'un côté en tant qu'instance narrative ; de l'autre, en tant qu'instance subjective ; autrement dit, la conscience narrative (son mode d'écriture) est à la fois le sujet et l'objet du récit. Dans le cas qui nous occupe, le mode d'écriture de la conscience poétique tient lieu de sujet, et le mode d'écriture de la conscience rationnelle tient lieu d'objet. En général, c'est le ton utilisé qui permet de faire la distinction. L'instance subjective permet de réfléchir sur sa propre vie intérieure, ce qui entraîne certaines restrictions : les autres personnages ne sont vus que de l'extérieur. Cette technique narrative encourage la passivité du récepteur, peu de place lui est accordée pour interpréter l'œuvre. Le style narratif de Hamm se définit par une note de supériorité et une prise de distance. La posture adoptée est souvent celle d'un narrateur omniscient.

Ce dédoublement du mode d'écriture est un thème récurrent auquel le sujet ne cessera de se confronter tout au long de la pièce¹⁷¹. Plus loin, l'histoire de Hamm est exposée plus en détail (la relation à l'égard de Clov est ambiguë, seuls les faits ici présentés permettent d'y voir un peu plus clair.) Sur le plan virtuel, cette histoire propose une rétrospective de cet événement fatidique : l'adoption d'un mode d'écriture pétri

171 *FP*, p. 55 : « Hamm. – Tu te souviens de ton arrivée ici ? Clov. – Non. Trop petit, tu m'as dit. Hamm. – Tu te souviens de ton père ? Clov (*avec lassitude*.) Même réplique. (*Un temps*.) Tu m'as posé ces questions des millions de fois. »

de rationalisme, cherchant par là même à le rendre intelligible au spectateur.

Les histoires de Hamm permettent au sujet non seulement de raviver ses souvenirs, mais encore de contrer la menace de la solitude. Elles tiennent lieu de preuve du danger du néant envahissant le présent. En faisant ainsi appel à la fois à la conscience rationnelle et à la conscience historique, Hamm cherche à fuir la solitude. Dès lors que la personne soliloque (sous la direction de Hamm), elle s'adresse en même temps à un public invisible.

b) Quête du centre

Déjà au tout début de la pièce, Hamm se donne à voir comme un personnage singulier qui prétend souffrir davantage que ses congénères, ses parents, son chien. On a le sentiment qu'il tient la douleur en haute estime, voyant en elle une des expériences humaines les plus intenses – ou, du moins, jouerait-elle un rôle déterminant dans la vie. Quoi qu'il en soit, on ne peut douter de son existence. Ainsi, l'homme, une fois né, apparaît comme une victime digne de pitié. Comme nous le verrons plus loin, l'acceptation du statut de victime empêche toute forme d'objectivation. A la lecture de ces lignes, c'est à Schopenhauer que nous songeons d'emblée, le seul philosophe moderne à avoir mis au centre de ses réflexions la souffrance de l'homme.

Sur le plan virtuel, le mal de Hamm pourrait se référer à l'insatisfaction du mode d'écriture « Hamm » face à la langue, cet instrument décevant de l'activité littéraire auquel il faut par ailleurs faire appel dans des conditions souvent difficiles. Certes, les parents ont déjà été minés par le même problème, mais, selon Hamm, les conditions sous-jacentes étaient plus favorables. Il semblerait que la forme d'expression de la critique littéraire (représentée par le chien), elle aussi, souffre de la problématique langagière. Toutefois, cette activité est bien plus simple que l'activité créatrice de « Hamm ». La souffrance ne suffit pas à faire de ce dernier un poète. Seuls le désir de créer et les compétences en la matière permettent d'envisager un éventuel développement dans ce sens. Une activité littéraire, pour le moins épuisante, peut s'ensuivre¹⁷². Quoi qu'il en soit, dès lors qu'un mode d'écriture se met à la tâche, il en arrive très vite à se poser en victime malheureuse de la langue.

Rappelons, par ailleurs, que les remarques émises par « Hamm » (et « Clov ») au début de la pièce trahissent un état d'âme du sujet marqué par un pessimisme fondamental pour tout ce qui touche aux nou-

172 *FP*, p. 83 : « Hamm. – [...] Je me sens un peu vidé. (*Un temps.*) L'effort créateur prolongé. »

velles tendances, aux nouveaux développements au sein de la littérature, voire de la culture. Ce qui règne au dehors, c'est le déclin de la culture (tout est mort). La thématique abordée par « Hamm » jette un éclairage particulier sur son mal : la présentation de son propre mode d'écriture apparaît dans un environnement culturel absurde. Le mode de représentation poétique devrait être au centre des préoccupations sans se référer pour autant à une conceptualisation rationnelle. Kant écrit dans son introduction à la *Critique de la raison pure* : « Des pensées sans contenu sont vides, des intuitions sans concept, aveugles »¹⁷³. Nous pourrions ainsi comprendre la cécité de Hamm comme un manque d'intuition conceptuelle. Il est ainsi libre d'une culture visuelle, attachée à une forme, rationnelle et dépourvue de spiritualité. Hamm n'est pas seulement aveugle, il est aussi prisonnier de son fauteuil roulant, qu'il peut mouvoir à la seule force de ses bras, mais dont les roues sont beaucoup trop petites. En d'autres termes, cela signifie que le mode d'écriture n'est guère en mesure de se démarquer du point de vue du contenu, les compétences linguistiques relatives à la logique langagière et à la syntaxe étant impuissantes à agir ; de plus, elles n'ont qu'une efficacité très limitée au sein de l'argumentation poétique. Ainsi, seule l'intervention du mode d'écriture partiel de nature rationnelle permettra à toute forme de mouvement de surgir au cœur de cette typologie imaginaire de la mémoire culturelle du sujet, de cet intérieur langagier. L'objectif prioritaire d'un tel mouvement est le centre ; la performance intellectuelle du sujet, pour ce qui concerne l'aspect linguistique, consiste à revenir sans cesse à « Hamm » en tant que centre (car c'est dans son univers langagier que nous nous trouvons). Le langage poétique possède un pouvoir singulier sur le monde ; de plus, il nous livre une certitude sur notre propre valeur. Une confirmation de la part d'une intelligence autre s'avère ainsi superflue¹⁷⁴. Néanmoins, l'appréciation poétique personnelle portée sur soi-même au sein d'un univers langagier autonome requiert une critique positive venant du mode d'écriture rationnel (dans le sens d'une autocritique du sujet). (Clov confectionne un chien qui devrait être digne de l'admiration de Hamm). La condition première de la satisfaction repose sur l'efficacité personnelle saisie en tant que réalité. Ce type de reconnaissance n'étant pas réel et pas davantage le produit d'une instance extérieure, il n'est pas loin de ressembler à un leurre.

173 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure. L'Esthétique transcendentale*, 2^{ème} partie, introduction I., p. 77.

174 Ce qui n'est pas le cas dans *Molloy*, p. 8 : « Voici mon commencement à moi. Ça doit signifier quelque chose, puisqu'ils le gardent. »

Le centre¹⁷⁵, objet de conquête de la part de Hamm, renvoie par ailleurs aux aspirations de ce mode d'écriture partiel à rejoindre un certain espace dans l'esprit du sujet où les concepts rêve et éveil, raison et folie, passé et avenir, vie et art, action et réflexion cessent d'être perçus comme des antonymes. L'aplanissement des contraires entraîne à sa suite la suppression de la dualité sujet, objet : le centre en tant que lieu d'une position fondamentalement poétique réduit ainsi le rôle de la périphérie, déjà très touchée. Ce lieu de prédilection permet de saisir la totalité du monde, de la vie sans aucune marque de dualité. La raison ne peut pas apposer son cadre à la réalité. Cette dernière acquiert ainsi une dimension nouvelle : une dimension poétique. Les surréalistes ont, eux aussi, aspiré à surmonter les contradictions de la réalité en vue d'accéder à une réalité supérieure, à une « surréalité ». Déjà, pour Platon¹⁷⁶, dans *l'Ion*, ce n'est qu'une fois libéré de l'emprise de la raison et inspiré par la Muse qu'on est en mesure d'écrire des poèmes. L'harmonie du centre réside dans le juste équilibre trouvé entre réalité extérieure et réalité intérieure, entre conscience subjective et être. C'est à la langue universelle de l'inconscient (en rêve) que revient la tâche de restaurer cette situation (idée déjà exprimée par Lautréamont, Rimbaud par exemple). Sur le plan affectif, Hamm ne cesse d'osciller entre sobriété et enthousiasme ; maintenir ces forces en équilibre, telle est la tâche du poète, à ses yeux.

« Hamm » dépend en ce moment de « Clov », souhaitant toutefois se déplacer librement dans son environnement linguistique. Le recours à des instruments de nature poétique mis au service de l'argumentation n'entraîne pas le succès espéré. Jusqu'ici, le lien existant entre contemplation (position assise, tranquillité) et argumentation (déplacement en fauteuil roulant grâce à Clov) est chez « Hamm » davantage de nature hiérarchique que de nature dialectique ; toutefois la sérénité occupe une

175 Une préoccupation déjà abordée dans *L'innommable*, p. 13 : « Il me plaît de croire que j'en occupe le centre, mais rien n'est moins sûr. En un sens, il vaudrait mieux que je sois assis au bord, puisque je regarde toujours dans la même direction. Mais tel n'est certainement pas le cas. », Moran est également obsédé par cette position : « Il disposait de très peu d'espace. Le temps aussi lui était mesuré. Il se hâtait sans cesse, comme avec désespoir, vers des buts extrêmement proches. Tantôt prisonnier, il se précipitait vers je ne sais quelles étroites limites, et tantôt, poursuivi, il se réfugiait vers le centre. » *Molloy*, p. 153.

176 *Ion*, 533d – 534 c « [...] tous les poètes épiques disent tous leurs beaux poèmes non en vertu d'un art, mais parce qu'ils sont inspirés et possédés, et il en est de même pour les bons poètes lyriques. Tels les corybantes dansent lorsqu'ils n'ont plus leur raison, tels les poètes lyriques lorsqu'ils n'ont plus leur raison, créent ces belles mélodies. [...] le poète est chose ailée, légère, et sainte, et il est incapable de créer avant d'être inspiré et transporté et avant que son esprit ait cessé de lui appartenir. »

place prépondérante. La position assise peut être vue comme la raison contemplative (et autoréférentielle) – contrairement au mouvement, qui représente la raison argumentative, garante de valeurs (l'impuissance à se déplacer signale l'incapacité à employer de manière argumentative et ciblée des phrases logiques).

Faible et insignifiant, « Hamm » semble tout faire pour aggraver ses faiblesses, son impuissance et sa fragilité. On a l'impression qu'il se soumet parfois à l'autorité de « Clov » dans le seul but de paraître faible et pitoyable. Ce désir de n'être rien se transforme en un véritable acte de foi : c'est indubitable, « Hamm » présente certains traits du nihilisme.

En général, ce type de mode d'écriture véhicule une vision du monde de nature nihiliste qui prône également la négation de soi-même. C'est le mode d'écriture de la quiétude à laquelle on aspire, de l'immobilisme. Ce qu'il met en scène avec prédilection, c'est son propre déclin (le mode d'écriture idéal pour le théâtre), sa propre impuissance, sa propre existence en pleine agonie¹⁷⁷.

Quoi qu'il en soit, les principes de la dialectique ont pour tâche de rendre ses compétences pragmatiques opérationnelles¹⁷⁸. Seules les roues sont utilisées ; en d'autres termes, la dialectique est manifestement située au carrefour de la poésie et de la rationalité dans l'espace esthétique. « Hamm » se voit comme un esprit combinatoire, sans aucune préoccupation identitaire, car la dialectique dont il est ici question ne comprend aucune synthèse d'explicitation. La dialectique, en tant que méthode, devient problématique dès lors que la thèse n'est pas congruente à l'antithèse ; cette ambiguïté empêche toute synthèse.

« Hamm », mode d'écriture en quête du centre, s'efforce d'apaiser le conflit intérieur opposant raison et cœur¹⁷⁹ ; l'introspection ne doit en aucun cas être purement intellectuelle¹⁸⁰. La tâche de l'art serait « de toucher et de plaire », idée romantique partagée par de nombreux écrivains. Il semblerait parfois que le sujet cherche, par le truchement de « Clov », à réaliser l'idée romantique d'une poésie transcen-

177 *FP*, p. 81 : « Clov (*admiratif*). – Ça alors ! Tu as quand même pu l'avancer ! Hamm (*modeste*). – Oh, tu sais, pas de beaucoup, pas de beaucoup, mais tout de même, mieux que rien. Clov. – Mieux que rien ! Ça alors tu m'épates. »

178 *FP*, p. 21 : « Hamm. – Va me chercher deux roues de bicyclette. Clov. – Il n'y a plus de roues de bicyclette. »

179 *FP*, p. 33 : « Hamm. – [...] Un cœur, un cœur dans ma tête. »

180 Schiller écrit dans son ouvrage, *Die ästhetische Erziehung des Menschen* (27) lettre 8 : « Nicht genug also, dass alle Aufklärung des Verstandes nur insofern Achtung verdient, als sie auf den Charakter zurückfließt, sie geht auch gewissermassen von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muss geöffnet werden. »

dantale¹⁸¹ (telle qu'elle a été développée par Novalis ou Fichte). Le monde extérieur objectif ne serait ainsi plus un objet d'observation scientifique, mais se transformerait en une sorte de salle de projection au service du « moi » artistique.

« Hamm », en sa qualité de représentant du centre, éprouve une certaine difficulté à formuler une critique littéraire. « Clov » vient à son secours, mettant à sa disposition une batterie d'expressions scientifiques. « Hamm » est pour sa part allergique aux critiques, et ce d'autant plus lorsqu'elles touchent la qualité de son expression poétique. Il supporte mieux une critique portant sur ses connaissances philosophiques.

c) *Autosuffisance poétique*

Au début et à la fin de la pièce, le visage de Hamm est recouvert d'un linge sale : signe qu'il est plongé dans un profond sommeil. On a le sentiment que cette démarche relève d'un rituel précédant le réveil. Hamm étant aveugle, ce geste devrait surtout s'adresser à Clov (et peut-être aux spectateurs) afin qu'il puisse distinguer en un rien de temps les phases de sommeil des phases d'éveil.

Cette attitude n'est pas sans renvoyer à une caractéristique particulière du mode d'écriture en question ; il est en mesure de se mettre dans deux états différents. Dans le premier, (sommeil), ce qui est au centre de ses préoccupations, c'est la représentation de l'indicible par le biais de la poétique classique¹⁸², avec un recours à un langage métaphorique, le rêve, compris ici en tant que représentant du désir de métaphores¹⁸³. Celui-ci fait appel aux éléments gravés dans la mémoire du sujet et relevant d'un système virtuel global de concepts. Ces données servent de matériau à l'élaboration d'une nouvelle vision du monde. Ces considérations n'obéissent toutefois à aucune forme de rationalité ; le sujet agit d'une seule voix (comme Hamm dans sa jeunesse). Le langage métaphorique l'emporte en règle générale sur la cohérence.

« Hamm », privilégiant de loin l'état de sommeil, semble attribuer au langage métaphorique une fonction déterminante de la connaissance. On peut songer à la « philosophie du métaphorique » développée

181 *FP*, p. 86 : « Hamm. – [...] Ça c'est de la lumière ! (*Un temps*.) On dirait un rayon de soleil. (*Un temps*.) Non ? »

182 *FP*, p. 17 : « Hamm. – [...] Quels rêves – avec un s ! Ces forêts ! »

183 Voir Friedrich Nietzsche, « Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn : § 2. Abgeschlossen ca 21/06/1873 » : « Jener Trieb zur Metapherbildung, jener Fundamentaltrieb des Menschen, den man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde, ist dadurch aus seinen verflüchtigten Erzeugnissen, den Begriffen, eine reguläre und starre neue Welt als eine Zwingburg für ihn gebaut wird, in Wahrheit nicht bezwungen und kaum gebändigt. »

par Hugo von Hofmannsthal. En revanche, les surréalistes distinguent l'état de sommeil de la réalité¹⁸⁴. « Hamm », plongé dans un état irrationnel, est en mesure d'accéder aux sources les plus profondes de l'inspiration, de l'inconscient, capable de créer des formes similaires à la réalité de l'être ; semblable à un voyant chargé de relayer un message poétique, s'en remettant entièrement à son imagination, à ses sentiments, émanations de l'âme universelle. Toutefois, les rêves de « Hamm » seraient le produit d'une pensée aliénée.

Le « dévoilement » du mode d'écriture poétique met en place le second état, celui de l'éveil. C'est alors que l'indicible prend forme, en l'occurrence dans un dialogue ou un monologue pauvre en métaphores. Ce processus peut être comparé à une *poiesis* (dans le sens de donner forme à quelque chose), ou, au sens le plus strict, à une poétique, en tant que technique de mise à nu, en tant que manifestation de l'acte de lever le voile, si tant est qu'elle affleure à la surface de la langue. Chez Aristote, la *poiesis*, création ou production, s'oppose à la théorie, à la praxis. Toutefois cet acte ne fait pas que dévoiler, il dissimule également puisque le langage poétique reste équivoque ; le sujet n'est pas en mesure d'entrevoir toutes les lectures possibles. La poétique, en tant qu'artéfact linguistique, masque les véritables processus porteurs de sens, y entravant ainsi l'accès de la rationalité, voire de la rationalité individuelle.

Aveugle, Hamm ne distingue aucune forme, aucune couleur, aucun mouvement que son visage soit recouvert ou non d'un drap. La conscience poétique (son mode d'écriture) ne subit donc aucune influence étrangère, qu'elle soit de type classique ou d'ordre esthético-formel. Par ailleurs, elle est imperméable à toute tentative d'absolutisation (la lumière ne parvient pas jusqu'à son œil), à toute forme de croyance dans le progrès (elle ne perçoit aucun mouvement vers l'avant). Sans doute « Hamm » est-il également aveugle à sa propre identité, aux liens l'unissant à ses « parents », à « Clov ». Est-il représentatif d'un certain groupe d'écrivains ? La cécité de Hamm permet à Clov de le tromper : le chien qu'il a confectionné à son intention n'a ni l'apparence, ni les compétences qu'il lui prête. Le sujet est ainsi enclin à se bercer d'illusions. Les yeux d'un aveugle sont considérés par la plus grande majorité des gens comme inesthétiques ; c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles ils préfèrent cacher leurs yeux éteints derrière des lunettes noires. Transposé sur le plan virtuel, cela signifie que « Hamm » produit un effet esthétique qui n'interpelle que peu de personnes. La transcendance est, semble-t-il, étrangère à « Hamm ».

184 André Breton, écrit dans le *Manifeste du surréalisme* : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en sorte de réalité absolue, de « surréalité », si l'on peut ainsi dire. »

La question de la cécité touche une impuissance constitutive ou du moins transcendante de la conscience partielle représentée par Hamm. Son mode d'écriture évolue dans un espace situé par-delà le visible. C'est ainsi que, plongé dans une complète obscurité, il n'a de cesse de se mettre à la recherche de nouveaux éléments visibles. Hamm n'étant pas aveugle de naissance, on peut se poser la question de savoir si cet état ne résulte pas d'un effort particulier fourni en vue de s'enrichir d'une expérience hors du commun. Une nouvelle expérience poétique relative à la subjectivité esthétique. Cette dernière émerge de l'imagination langagière qui se nourrissait jusqu'alors de la mémoire du vécu sensoriel, puisé à la source de la raison. A la fin de la pièce, « Hamm » tente toutefois de se libérer d'une forme de pensée objective.

En dépit de son intérêt pour la connaissance rationnelle, le principal objet d'étude reste pour Hamm sa propre expérience, située en dehors de la vérité objective soumise aux règles de la raison. Artaud ne s'intéressait guère à la réalité extérieure. L'idéal potentiel du surréalisme consiste à créer un équilibre parfait entre les réalités extérieure et intérieure. L'activité de « Clov » n'est pas compatible avec cette aspiration¹⁸⁵.

Arnold Geulincx¹⁸⁶, auquel il est probablement fait allusion dans le passage suivant : « Hamm. – [...] Il est mort naturellement, ce vieux médecin ? Clov. – Il n'était pas vieux. Hamm. – Mais il est mort ? Clov. – Naturellement » (*FP*, p. 40) affirmait : « Reiner Zuschauer bin ich in dieser Welt. Zuschauer bin ich in diesem Stück – nicht Spieler ! »¹⁸⁷. Il exclut toute possibilité d'échange entre le corps et l'esprit, ce qui se produit dans le monde découlant de l'intervention divine. « Hamm » admet être un acteur¹⁸⁸, cependant tout porte à croire qu'il obéit à une puissance supérieure qui lui signale quand c'est à son tour de jouer. Le panthéisme découle de l'occasionalisme (courant auquel on peut rattacher Geulincx). Dieu est immanent et omniprésent, la nature et Dieu sont mis sur le même plan. Le néo-platonisme antique fut, lui aussi, considéré

185 *FP*, p. 99 : « Un temps. Clov lève les yeux au ciel et les bras en l'air, les poings fermés. Il perd l'équilibre, s'accroche à l'escabeau. Il descend quelques marches s'arrête. »

186 Dans *Molloy*, on trouve déjà une allusion à Geulincx : « Moi, j'avais aimé l'image de ce vieux Geulincx, mort jeune, qui m'accordait la liberté, sur le noir navire d'Ulysse, de me couler vers Le Levant, sur le pont », p. 66. Arnold Geulincx, *Ethique*. Alain de Lattre, *L'occasionalisme d'Arnold Geulincx*. Samuel Beckett & Arnold Geulincx, *Notes de Beckett sur Geulincx*.

187 Arnold Geulincx, *Ethik oder Über die Kardinaltugenden (Fleiss, Gehorsam, Gerechtigkeit und Demut)*, p. 33.

188 *FP*, p. 11 : « Hamm. – A – (bâillements) – à moi. (Un temps.) De jouer. » *FP*, p. 91-92 : « Hamm (de même). – C'est ça. (Clov sort. Un temps.) À moi. » *FP*, p. 110 : « Hamm. – [...] À moi. (Un temps.) De jouer. »

comme un mouvement panthéiste. Samuel Beckett n'était pas sans bien connaître la philosophie de Geulincx¹⁸⁹.

Réfléchir sur la dépendance éprouvée par l'homme vis-à-vis de la nature permet à Hamm (sur le plan du texte initial) de répondre à un besoin métaphysique d'explication, lequel peut être exprimé à merveille dans une forme poétique. Le caractère factice de la réalité peut être ainsi remplacé par une identité imaginaire et correspondre au mieux aux besoins métaphysiques personnels. Les idées ne sont pas figées dans des concepts, ni exprimées de manière directe. Dans notre chapitre intitulé « nature et culture », nous avons entendu par « culture » tous les éléments faisant partie de la littérature normative (au sens du « canon »), réglée par les institutions ; en revanche, par « nature », nous avons compris tous les éléments de valeur que l'histoire a retenus (un genre de « canon naturel »). Les propos de Hamm peuvent être saisis de la manière suivante : à ses yeux, seul un poète génial, de la trempe d'Ovide, est en mesure de comprendre la nature et ce qu'elle recèle grâce à sa sensibilité remarquable. Sur le plan virtuel, « Hamm » ressent la nostalgie d'une époque où les hommes appréhendaient le monde grâce à des histoires, des récits, autrement dit, c'était par leur truchement qu'ils comprenaient le monde, et non à la lecture de descriptions rationnelles portant sur les causes inhérentes aux choses.

Pour « Hamm », l'expérience esthétique se situe désormais dans un espace sécurisé, détaché, à l'écart des processus et des conditions culturelles extérieures (Hamm est aveugle). Ovide a, lui aussi, donné forme aux choses sensibles par la seule force de son imagination, se détachant de tout référent : il a extrait la faune et la flore de leur contexte naturel habituel pour les placer dans un environnement artificiel. La forme, porteuse d'une nouvelle signification, joue dans ce processus un rôle fondamental, c'est la raison pour laquelle elle passe avant le sens. On reconnaît là l'influence du symbolisme. Dans l'Antiquité, la beauté, avant tout fondement idéal situé par-delà toute subjectivité, garantit l'objectivité en poésie. Ovide est le représentant d'une esthétique fondée sur la pluralité des formes au sein d'un monde régi par les métaphores, produits des mythes unificateurs.

L'activité de l'esprit (d'un vrai poète) s'exerce dans le royaume de l'imagination et ne se réduit donc ni à mettre en place une pensée logique et rationnelle, ni à assembler une suite de propositions logiques. C'est davantage à la naissance d'une nouvelle réalité irrationnelle,

189 « Zu Geulinx, dem heute beinahe vergessenen, jung gestorbenen Schüler Descartes' fühlte Beckett sich besonders hingezogen wie wir in ‚Molloy' erfahren. Noch in Dublin las er seine ‚Ethica' in der Ausgabe der Trinity Bibliothek [...] », In : John Fletcher, *Die Kunst des Samuel Beckett*, p. 154. Voir également Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, p. 89-92.

proche de l'essence de la littérature, qu'il faut penser. Cette entreprise peut également servir à la consolidation de son identité. Quoi qu'il en soit, c'est un exercice éprouvant que d'utiliser le langage de la pensée spéculative. Cependant, recourir aux concepts philosophiques permettrait sans doute d'amoindrir l'effort intellectuel¹⁹⁰, surtout si cet élargissement du vocabulaire poétique est porté par un courant d'idée (marée haute).

Ainsi, le fait que « Hamm » parle de lui-même, se choisisse comme thème, contribue à légitimer l'activité poétique. Tout comme chez Adam de la Halle, le monologue du protagoniste prend place avant le dialogue ; l'importance de la perception de soi¹⁹¹ qui devrait conduire à la connaissance de soi est ici également mise en avant. L'introspection ne livre cependant qu'un semblant de réponse, puisque l'œil n'est pas à même de se percevoir. Le texte est une tentative paradoxale pour créer une œuvre d'art se reflétant.

Le réveille-matin, objet de consommation usuel, indiquant l'heure objective, acquiert ici une nouvelle signification. Il représente une méthode instrumentalisée (accessible pour tous) de l'autoréflexivité critique, associée à une conscience religieuse. Réveiller Hamm de son profond contentement, fondé sur des mensonges sortis tout droit de ses récits : telle semble être sa fonction. L'approche autocritique doit agir de concert avec les concepts moraux teintés de religion, et acceptés par tous. La phrase « la fin est inouïe » se rapporterait ainsi à un déclin général des valeurs, au bout duquel nous attendrait le néant (cette expression pourrait également renvoyer au désespoir éprouvé lorsque la fin du monde est proche et que le jugement dernier va tomber). « Clov » est le seul à même de susciter l'autoréflexivité critique du sujet. Il suffit que ce processus fasse défaut pour qu'on comprenne que le sujet empêche, à son insu, toute réflexion de surgir – l'adoration du moi, par exemple, conduit à cette attitude – (Le réveille-matin ne sonne pas). Le recours à l'autoréflexivité critique sans l'aide de la raison en vue de résoudre les problèmes survenus (le réveille-matin sonne, mais Clov ne vient pas) renverrait à un refus conscient d'entamer une réflexion (par exemple, une activité poétique dépourvue de rationalité).

190 *FP*, p. 83 : « Hamm – Je ne sais pas. (*Un temps*.) Je me sens un peu vidé. (*Un temps*.) L'effort créateur prolongé. (*Un temps*.) Si je pouvais me traîner jusqu'à la mer ! Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait. » Nous trouvons un passage analogue dans *Watt*, (p. 117) : « But he had turned, little by little, a disturbance into words, he had made a pillow of old words, for his head. »

191 Le problème de la perception de soi est également traité dans *Film* ; toutefois Beckett recourt à d'autres moyens de représentation. Là aussi, le visage du protagoniste « O » est recouvert d'un drap au début du film.

L'affirmation de « Hamm » : « Je n'ai jamais été là. [...] Clov ! » (*FP*, p. 97), témoigne d'une grande autosatisfaction. Cette déclaration peut renvoyer à une certaine manière de concevoir le temps ; ni le mode d'écriture poétique passé, ni l'actuel n'ont jamais existé, ils se sont chevauchés en permanence, car le passé ne prend toute sa signification qu'en rapport avec le présent, et ce dernier ne prend tout son sens que dans sa relation à l'avenir. Par ailleurs, si « être » signifie « être utile », « Hamm » a certes raison, car l'utilité n'est guère en mesure de légitimer son existence.

A un endroit, « Hamm », hésitant voire inquiet, se demande si l'activité poétique du sujet pourrait bien vouloir signifier quelque chose. Il s' imagine « une intelligence, revenue sur terre [...] tentée de se faire des idées, à force de [les] observer. » (*FP*, p. 49). En d'autres termes, une instance observatrice, extérieure au sujet, de nature rationnelle, quitterait son domaine d'activité pour se rendre à nouveau dans le domaine de la pratique poétique pour y porter un jugement. Peut-être serait-elle à même d'y découvrir la substantifique moelle, celle qui aurait survécu au temps ; ainsi, tout n'aurait pas été vain. Seule la raison serait en mesure de saisir l'essence de l'œuvre. Une appréciation discursive de cette nature portant sur l'activité poétique, ses tenants et ses aboutissants, n'est pas pour déplaire à « Hamm ». On peut se demander si l'activité intellectuelle du sujet (par le truchement des activités de « Hamm » et « Clov ») a en elle une signification, ou si ce n'est qu'une fois perçue par un être rationnel qu'elle l'acquiert. Pour « Hamm », semble-t-il, « être » est synonyme « d'être perçu ».

Il est intéressant de rappeler ici la position de Breton, pour lequel la production littéraire, résultat de l'activité psychique, est bien loin de vouloir signifier quelque chose. À une époque où la psychanalyse se préoccupait avant tout de guérir les maladies psychiques, les surréalistes, quant à eux, s'intéressaient davantage aux processus de la psyché, en tant que moyen d'accéder à une réalité autre que celle du quotidien raisonnable (activité psychique anormale, le monde des rêves, etc.). Breton rêvait d'une pensée poétique, dépourvue de tout contrôle de la raison, dont l'existence se situerait au-delà de toute réflexion esthétique ou éthique.

Le monde change dès lors qu'on y ajoute quelque chose de nouveau. Dans le texte initial, c'est un enfant (un garçon) qui, par son existence, devrait être à même de revitaliser le monde à l'agonie et de le renouveler. Nous comprenons ce passage comme la perception rationnelle de caractéristiques propres à un mode d'écriture émergent. Ces attributs ne sont pas le fruit d'un acte volontaire. « Clov » est d'avis qu'on peut renoncer à ce genre d'ajout superfétatoire ; si celui-ci a déjà eu lieu, il faudra alors le réduire au silence par l'argumentation. Compte tenu de l'absence de critères d'appréciation, il est difficile de juger de la portée d'un ajout de la part d'un mode d'écriture. « Hamm » souhaite à juste

titre que les choses restent en l'état (pour autant que « Clov » ne se soit pas trompé). S'il n'a aucune importance, il mourra ; en revanche, s'il en a une, il s'immiscera dans la conscience du sujet.

5) « C'est ce que nous appelons gagner la sortie » : qui s'en va ?

Tout au long de la pièce, nous avons vu évoluer devant nos yeux un sujet clivé, dont le mode d'écriture adopte, selon les circonstances, deux démarches différentes : l'une de nature poétique, cultivant un penchant pour la réflexion, l'autre de nature scientifique, dénotant un goût prononcé pour la formulation poétique. Ces deux expressions de l'activité littéraire incarnent deux approches, différentes dans leur essence, de la quête de connaissance, mais il arrive néanmoins que parfois elles se complètent. Dans le cadre de son mode d'écriture, le sujet fait appel en alternance aux deux modes d'écriture partiels pour la réalisation de son œuvre.

Il est difficile de connaître avec certitude la raison de ce clivage : est-il dû au langage ou découle-t-il des contradictions du monde environnant ? « Hamm » est avant tout préoccupé par l'impuissance langagière qui, telle une blessure, fait souffrir, et qui à chaque nouvelle tentative le rend conscient de l'imminence de son échec. Quelles qu'en soient les raisons, une chose est sûre, ce clivage n'a vu le jour qu'après l'adoption de Clov. Avant cette période, le sujet pouvait se consacrer entièrement au mode d'écriture poétique (« Hamm »). Le sujet, souffrant désormais du clivage de ses compétences langagières, s'efforce de reconquérir son intégrité d'antan : « Hamm » doit redevenir le maître. La légitimité des autres modes d'écriture partiels est niée, dans la mesure où ces derniers n'envisagent pas de coexister. Le dernier monologue de « Hamm » signale que le temps est désormais venu pour le sujet de prendre des décisions fondamentales. Rappelons qu'il ne s'agit pas ici de représenter d'éventuels faits réels (tirés du vécu, voire du vécu autobiographique), mais de mettre en scène le rapport tendu existant entre une littérature/une écriture de nature poétique et une écriture de nature philosophique.

Les incertitudes liées au monde extérieur¹⁹², l'incessante quête d'identité, rien n'a permis au sujet de sortir plus fort de la crise ; son monde intérieur n'a pas été réinstauré au cours de la pièce, lui non plus d'ailleurs, pas plus que le désir d'harmonie n'a été assouvi. Ses deux modes d'écriture se sont « battus », parfois avec le plus grand acharnement. Aucune ouverture en vue de conquérir une unité prochaine ne s'est produite. Ni la souffrance individuelle de chaque mode d'écriture partiel, ni le refoulement du passé n'ont amené de changement harmo-

192 *FP*, p. 15 : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir ».

nieux dans l'activité littéraire ; aucune polyphonie n'a vu le jour. Cette tentative pour concilier les deux genres (poésie et philosophie), telle qu'elle a été déjà prônée à l'époque préromantique, a ici échoué. L'équilibre entre intelligence et instinct artistique, tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Proust, n'a pas été ici instauré.

Wittgenstein écrit : « Philosophie dürfte man eigentlich nur *dichten* »¹⁹³. « Hamm » semble se fonder sur une réflexion analogue, du moins la langue occupe-t-elle pour lui une place centrale, la rationalité est ainsi mise au service de la poésie. « Clov » n'accepte pas d'être réduit à ce rôle subalterne. L'explication rationnelle du monde se fondant sur un vocabulaire poétique ne pouvait qu'échouer ; du moins tel est le sentiment de « Clov », qui se considère comme un perdant. Ce constat devrait permettre à ce mode d'écriture rationnel de s'émanciper et ainsi de remettre en question la hiérarchie du mode de pensée du sujet. Mais on empêcherait par là la formation d'un sujet universel. Ce qui reste au sujet, c'est sa conscience poétique. Car, pour accéder à un tout homogène, il faut accepter l'asservissement à une seule instance, ce qui peut entraîner la suppression massive des autres options quand bien même la création littéraire serait le lieu susceptible de favoriser le processus de compréhension entre poésie et philosophie. Un profond désaccord compromettrait le succès littéraire du sujet, aussi la fin de la pièce suggère-t-elle un dédoublement définitif du soi, c'est-à-dire du sujet, de son mode d'écriture.

En guise d'amorce de son dernier soliloque, Hamm prononce un aparté¹⁹⁴ ; par ce biais, il se transforme en spectateur fictif de ses propres actions et de leur impact sur le public qui, pour sa part, prend conscience de l'aspect fictionnel du théâtre. En d'autres termes, le mode d'écriture poétique se fait l'interprète de sa propre histoire. « Clov » devient ainsi inutile.

À la fin de la pièce, « Hamm » décide de renoncer à tout fondement rationnel et à la pensée discursive dans le cadre de son activité littéraire future (il laisse partir Clov). Ce renoncement signale des analogies avec le mode d'écriture des surréalistes, des dadaïstes. Les seconds se sont révoltés contre la logique en soi, les premiers contre sa prééminence. « Hamm » trouve quelque réconfort dans la poésie¹⁹⁵. En effet, seule la poésie est en mesure d'explorer la face sombre et cachée de la réalité : de sa psyché, de la nature « extérieure ». Ce sont les adieux faits au mode d'écriture, placé sous le signe de la logique et se fondant à la

193 Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen: e. Ausw. Aus d. Nachlass*, p. 53.

194 *FP*, p. 102 : « Hamm (avec colère). – Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (*Un temps*.) J'amorce mon dernier soliloque. »

195 *FP*, p. 111 : « Hamm. – [...] Un peu de poésie ».

fois sur les principes de l'identité et de la non-identité, et sur les lois de la causalité. Il s'agit de faire taire la raison, en tant qu'instance agissante au carrefour de la réalité perçue et de l'esprit percevant. En poésie, il est difficile de maintenir la distance entre l'observateur et son objet. « Hamm » tente de garder sa dignité par le biais du langage poétique – du moins celui-ci devrait-il être à même de le protéger des attaques du nihilisme.

La poésie privilégiée par « Hamm » renvoie aux précurseurs du symbolisme. Dans son dernier monologue, il fait allusion au poème *Recueillement* de Baudelaire¹⁹⁶. « Hamm » attend, espère, lui aussi, la fin et cependant il essaye d'en retarder la venue par le biais de son monologue. Chez Baudelaire, le sujet est aussi clivé entre spiritualité et animalité. La poésie des symbolistes reviendra longuement sur cet écart. Dans son essai *Le peintre de la vie moderne*,¹⁹⁷ Baudelaire décrit l'idéal de l'artiste moderne dont l'art se trouve au carrefour de l'éphémère et de l'éternel. L'aspiration à l'idéal d'un sujet unifié est également au cœur du poème *Les Phares*.

La beauté est pour « Hamm » – contrairement à « Adam », pour lequel celle-ci est un idéal transsubjectif témoignant de l'objectivité en poésie – une force esthétique subjective, et non une préoccupation première – tout comme chez Baudelaire d'ailleurs. L'allusion à ce poète nous signale en filigrane que c'est dans la forme du poème que la substance du langage se manifeste pleinement. En effet, le non-dit est l'essence de la poésie. Poésie et pensée n'évoluant pas de la même manière au sein du langage, « Hamm » et « Clov » n'ont que peu de traits en commun. Dans l'univers de « Hamm », l'être de la langue ne s'épanouit pas dans le signifié. Cependant la séparation d'avec « Clov » – c'est-à-dire les nombreux efforts déployés par le sujet en vue de mettre un terme au rapport de dépendance régissant les liens des deux modes d'écriture – n'est pour « Hamm » qu'une victoire en demi-teinte. Le conflit abstrait entre les deux modes d'écriture (et les consciences partielles les sous-tendant) est certes ainsi résolu, mais aucun des deux modes d'écriture ne peut vivre sans l'autre. Si nous comprenons la pièce comme une fin de partie dans un jeu échec, celle-ci reflète la dernière étape du développement de la personnalité du sujet. Un profond clivage des compétences langagières se fait jour. L'éventualité qu'un dialogue

196 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Les Épaves, Bribes, Poèmes divers, Amoenitates Belgicae*, XIII. – *Recueillement* : « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille / Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici [...] », p. 189.

197 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », p. 360 : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »

intérieur puisse servir à la constitution du mode d'écriture d'un sujet intégral est niée.

Ni la littérature d'inspiration poétique, ni la philosophie ne disposent d'une fonction prédominante, d'un accès particulier à la langue absolue. La langue n'apporte pas la rédemption espérée. La dernière instance nécessaire faisant défaut, l'impossibilité de trouver une issue au conflit intérieur transparaît clairement à chaque pas. Le sujet n'est pas à même de former un tout homogène ; il donne à voir une image de la pluralité dont la véritable nature se révèle dans sa disposition au conflit. Le sujet ne semble pas jouir d'une liberté suffisante pour mettre fin à cette situation conflictuelle. On lit dans *La Nausée* : « Le salaud est celui qui, pour justifier son existence, feint d'ignorer la liberté et la contingence qui le caractérisent essentiellement en tant qu'homme. » Le « salaud »¹⁹⁸ dont parle Hamm pourrait être un sujet qui ne fait pas usage de sa liberté.

On le voit, le sujet s'est imposé une tâche irréalisable ; que son achèvement en soit proche ou pas, ne change rien au fait qu'il se trouve inéluctablement en situation d'échec. Il ne parvient pas réellement à se détacher d'une partie de lui-même. S'il croit pouvoir se construire une identité harmonieuse en se fondant sur la connaissance qu'il aurait de lui-même, il a perdu la partie d'avance. Puisque seul le dialogue intérieur permet à ce processus d'aboutir. Il suffit que cette forme de dialogue fasse défaut, en d'autres termes, qu'il se transforme en un monologue, pour que le silence, en l'absence de répliques, finisse par s'imposer. Il suffit donc qu'une conscience partielle empêche l'articulation de l'autre pour que cette transformation se produise. « Hamm » n'a pas manqué de souligner l'importance du dialogue, sans lequel les deux modes d'écriture ne peuvent survivre. Relevons-le : « Hamm » a remplacé la dialectique par le dialogue. Toutefois, il ne comprend pas cette forme d'expression de la même manière que « Clov », dans la mesure où il ne laisse aucune place à la logique discursive. Comme le « donneur de répliques » s'en va désormais, le moment de se retirer pour toujours du monde littéraire, de faire ses adieux au langage est venu pour « Hamm » ; il revient à l'essence de la littérature, à sa nature non langagière. Quelles que soient les forces victorieuses de *Fin de partie*, le sujet en sort vaincu, dépouillé de sa perception de soi. Le départ de « Clov » empêche également le récit de jouer son rôle de générateur d'identité. Si « Hamm » ne souhaite pas se taire à jamais, il lui faudra recourir à la fonctionnalisation du récit ou à une expression poétique symbolique.

Ce silence est ici à comprendre comme un mutisme, une réaction déclenchée par l'ampleur de la tâche à accomplir et la prise de cons-

cience de son impossibilité. En effet, « Hamm » voit dans le langage littéraire (roman, théâtre etc., poésie non incluse) un moyen insatisfaisant d'accéder à la connaissance ; l'aide de « Clov », elle non plus, n'a pas apporté le soutien espéré en vue de représenter la vérité de manière appropriée. Aucun des deux n'a été en mesure d'amener l'autre à la raison. Le silence a fini par supplanter toute forme d'activité significative, signe d'humilité de la part du sujet. Face à un monde dépourvu d'ordre rationnel et de sens universel, le sujet choisit de se taire et refuse le langage comme moyen de connaissance. Toutefois, sans langage et sans pensée rationnelle, il est difficile d'apprécier des connaissances étrangères, de les saisir et de les assimiler. Aucune identification, aucune distinction entre ce qui est bienfaisant ou malfaisant pour soi ne se produit. Cette délivrance devrait amener paix et sérénité aucune critique n'étant ainsi exprimée, ni aucun jugement substantiel porté¹⁹⁹. En d'autres termes, le sujet s'émancipe de l'uniformisation de la pensée méthodique.

Hamm finit par se couvrir le visage du vieux linge. Ce geste signale peut-être que le sujet et son mode d'écriture poétique se consacrent désormais à la poésie qui construit sa signification par-delà le langage et se trouve en même temps par-delà les concepts. « Hamm » laisse derrière lui pour toujours son passé, son présent et la langue dénotative pour aller à la rencontre de la poésie, du langage imagé de l'imagination, peut-être même pour se retrouver seul face à lui-même. « Clov » deviendra peut-être autonome, habité par une idéologie idéaliste teintée de rationalisme (panama, imperméable, parapluie).

« Hamm » semble accepter les adieux à la rationalité, il les a peut-être même souhaités afin de fournir au spectateur une bonne raison pour faire comprendre son retrait du monde, son repli sur lui-même²⁰⁰. Le processus de désagrégation de la conscience s'achève ainsi : « Nell » est morte, « Nagg » est tombé dans le silence, « Clov » s'en va, ou plutôt il a été congédié. Cette retraite en un lieu par-delà le réel, où nul ne parle, nul n'agit, semble être parfait. Une question reste ouverte : qui de « Clov » ou de « Hamm » est sorti vainqueur ? Quoi qu'il en soit, même si ce n'est pas fini, *Fin de partie* ne peut être jouée ainsi qu'une seule fois. Car, si prochaine fois il y avait, « Hamm » devrait mieux échouer. Par ailleurs, « dehors », une nouvelle vie (le même), un nouveau départ culturel, a vu le jour.

Comme nous l'avons déjà signalé à maintes reprises, il ne s'agit ici ni d'une représentation, ni d'une réflexion sur les états psycholo-

199 FP, p. 110 : « Hamm. – [...] Enlever (*Il enlève sa calotte.*) Paix à nos... fesses. »

200 FP, p. 112 : « Hamm. – [...] Puisque ça se joue comme ça... (*il déplie le mouchoir*) ... jouons ça comme ça ... (*il déplie*) ... et n'en parlons plus ... (*il finit de déplier*) ... ne parlons plus. » La dernière phrase de Hamlet : « the rest is silence. »

giques de l'âme, mais du récit fictif d'un auteur. Le dialogue (intérieur) ne semble pas vouloir se terminer, ainsi est-il condamné dès le départ à être une source d'insatisfaction. L'hypothèse selon laquelle « Hamm » ou « Clov » peuvent exister côte à côte de manière autonome (voire tous deux issus du même sujet) mène à une abstraction irréaliste de la connaissance de soi. La quête du soi du sujet-écrivain, son ambition d'aller à la recherche d'une voix homogène, unique, dépourvue de clivage, ne peut aboutir sous cette forme. En outre, l'écart entre concept et représentation est si grand qu'il ne peut être gommé, le langage étant un moyen de connaissance insuffisant.

Il s'agit ici d'une mise en scène ; la séparation définitive de la pensée rationnelle d'avec son propre langage (« Clov » quitte la maison langagière de « Hamm »), d'avec son mode d'écriture poétique, qui adopte parfois des positions extrêmes, relève sans aucun doute de l'impossible. Par ailleurs, il s'est avéré que le combat opposant « Hamm » et « Clov » n'est pas un combat entre le bien et le mal, mais davantage un affrontement entre deux naturels incompatibles (nous sommes face à deux spécialistes).

Certes, des auteurs se trouvant au carrefour de la littérature et de la philosophie ne manquent pas, toutefois ils se situent à mi-chemin entre ces deux courants de pensée (Sénèque, Sartre, etc.), et ne cultivent pas deux modes d'écriture radicalement différents. Le monde non subjectif semble être plongé dans ce même état d'entre-deux (ce n'est ni le jour – la lumière de la raison ne brille pas – ni la nuit – l'état irrationnel du rêve ne règne pas non plus). Sartre écrit en 1967 : « Je conçus l'idée d'unir la littérature et la philosophie en une technique d'expression concrète – la philosophie fournissant la méthode et la discipline, la littérature fournissant le mot. »²⁰¹

La vie fictive du sujet résulte d'une mise en présence – mieux, d'un duel entre deux forces antagonistes (situation analogue à celle du jeu d'échecs). S'il est vrai que le sujet ne peut, ni à dessein ni à court terme, faire taire, voire effacer ses propres consciences partielles, il n'en demeure pas moins que ces dernières en ressortent affaiblies, à moins que l'une d'entre elles s'impose par la force ; ce qui ne semble pas être le cas ici. Quoi qu'il en soit, le sujet ne peut sortir victorieux de cette lutte.

201 Jean-Paul Sartre, « Nous devons créer nos propres valeurs », p. 10.

TROISIÈME PARTIE : de la comparaison

I. LES TEMPS MODERNES ET L'HABITUS : QUINTESSANCE

Il faut être absolument moderne²⁰²

Rimbaud

MÉTHODE COURONNÉE DE SUCCÈS

Walet et le fou, toujours occupés à manger leurs pois ; Adam, sur le point de quitter la scène sans éveiller l'attention ; Hamm, à nouveau plongé dans le sommeil ; Clov, debout près de la porte, sur le départ : telles sont les images qui ont naguère trompé nos sens. Et ce n'est pas fini, elles ne cessent de le faire, encore et toujours. Deux pièces de théâtre dépourvues d'une vraie fin, d'un vrai début, d'une intrigue cohérente, efficace : est-ce là les signes de leur atemporalité ?

Le spectateur qui serait venu au théâtre pour combler ses lacunes personnelles, pour voir son expérience confirmée, voire célébrée, a dû être terriblement déçu. Le sentiment d'avoir affaire à une pièce incohérente où le chaos règne a certainement dû envahir le spectateur impatient. Ce qui ressort d'emblée, c'est la prééminence de la négation : on assiste en effet à un renversement quasi systématique des valeurs littéraires en vigueur autrefois. Adam de la Halle est ainsi parvenu à modifier sensiblement la vision qu'on avait alors du Moyen Âge. Celle-ci se présentait sous la forme d'un monolithe culturel, dont la pensée chrétienne était le ciment. Le théâtre religieux et semi-religieux, pétri de didactique, reflète assez bien l'esprit de cette époque. Avec Adam de la Halle, nous assistons à la naissance d'un théâtre qui n'a rien à voir avec les productions de son temps – théâtre tourné vers l'avenir, théâtre de la pluralité, plus proche du siècle de Beckett que de son propre siècle ; en un mot : c'est un anachronisme. D'ailleurs, la critique n'a pas manqué d'y voir des similitudes. Ménard écrit : « Parler de contestation de l'autorité, de révolte contre une société mauvaise, d'impossibilité à communiquer, c'est appliquer à un texte ancien des idées familières aux contemporains de Beckett et d'Ionesco. Mais un auteur du XIII^e siècle pouvait-il éprouver un seul de ces sentiments ? »²⁰³ Certes, il remet en question ces approches, mais a-t-il raison de le faire, car on ne peut nier certaines ressemblances. Les éléments constitutifs du texte (par exemple, chronologie, causalité, cohérence) mis en œuvre par Adam de la Halle, font l'objet d'innombrables études dans les textes modernes. Chez lui, déjà, ils sont passablement mis à mal. Son texte va à l'encontre des exigences élémentaires de la rhétorique d'alors. Son théâtre profane, le premier de la littérature française, est riche en éléments typiques du mouvement

202 Arthur Rimbaud, « Adieu », In : « Un saison en enfer », p. 241.

203 Philippe Ménard, « Le sens du Jeu de la Feuillée », p. 381-393.

surréaliste (également apprécié par Beckett). L'absence d'éléments fictifs en est un exemple ; en effet, les personnages ne sont pas des inventions, ils existent réellement, et sont issus pour la plupart du cercle des amis de l'auteur. En dépit de ces liens tissés avec le réel, ce qui se produit sous nos yeux relève de la pensée surréaliste. Ce moyen de représentation est alors révolutionnaire.

Comme nous l'avons déjà formulé au début de notre travail, la reproduction de la réalité arrageoise peut paraître de prime abord précise, il n'en reste pas moins qu'il est difficile de lui conférer un sens déterminé. La plupart des personnages sont des proches et des connaissances du protagoniste Adam, en qui une partie de la critique voit Adam de la Halle, d'autres affirment même que l'auteur aurait joué son propre rôle. Plus la pièce avance, plus la peinture de cette société se teinte d'in vraisemblance. On prend peu à peu conscience que cette œuvre n'est pas le théâtre de la réalité, ni la présentation d'un reportage objectif, factuel, ni la représentation d'une fiction transparente. Non, c'est davantage la chronique d'une peur qui paralyse toute une partie de la population et qui, sans contre-mesure, continuera de se propager. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'Adam de la Halle demeurât un combattant sans aucune perspective de succès.

L'anti-théâtre beckettien nie les techniques en vigueur jusqu'alors au théâtre. Il prend congé à la fois du réalisme et du naturalisme, courants qui exigeaient une grande distance entre la scène (production) et le public (réception). Par ailleurs, nous ne croyons pas qu'une représentation de la réalité selon le mode naturaliste soit possible, tant la réalité est complexe et quasi impossible à rendre par les moyens traditionnels d'écriture. Ce qui est représenté, c'est l'expérience concrète et significative pour l'homme, et notamment pour l'écrivain, d'être au monde. Le théâtre qui en résulte ne peut que donner à voir un univers imparfait, où tout fait défaut : absence d'intrigue, caractérisation minimale des personnages, suspense ténu, manque de péripéties : l'art en tant que miroir triomphant de sa propre incapacité, de ses propres obsessions. Le spectateur assiste de près au déploiement de l'activité intellectuelle du sujet, tâche ambitieuse, ardue et qui ne porte pas toujours ses fruits.

Les deux textes montrent que leur teneur dépasse largement la simple négation des normes encore en vigueur. Leur poétique ne se contente pas de prendre ses distances avec les formes littéraires traditionnelles, elle pose également les fondements de la nouveauté. Cependant, ces deux textes n'ont pas fait école. La raison en est peut-être que les deux auteurs font preuve d'une subjectivité absolue, qui les a poussés à chercher sans relâche de nouveaux moyens formels. Ces nouvelles formes théâtrales sont trop individuelles et donc peu aptes à susciter une imitation. Ce qu'elles éveillent en nous d'emblée, c'est un sentiment d'étrangeté. L'enthousiasme intellectuel et le plaisir esthétique ne sont

pas au rendez-vous. Bien au contraire, les textes semblent donner des coups au lecteur (au spectateur), tout en demeurant eux-mêmes, semblables au fou du *Jeu de la Feuille*, toujours en mouvement, inaccessibles, insaisissables. Ce qu'ils veulent nous transmettre est ailleurs, là où nous ne nous aventurons qu'à contrecœur. Ces deux alchimistes du théâtre ressemblent à des fantômes qu'on poursuivrait en vain.

Nous sommes témoins d'une nouvelle forme de sérieux : ces théâtres ne manifestent aucune attitude élitiste, aucun manque de tolérance. Ils se tournent vers ce qu'il y a de plus insignifiant et l'expriment au moyen d'un langage approprié. Celui-ci est tout aussi éloigné de la langue de l'élite que de la langue du peuple. C'est une langue universelle que tout un chacun comprend, même si le véritable sens échappe à bon nombre d'entre nous. Les auteurs semblent avoir vidé leur texte de leur sens premier. Quoi qu'il en soit, l'intellect ne semble guère être sollicité de prime abord – du moins aucun espace discursif ne lui est-il offert. Mais il faut reconnaître qu'ils réussissent à merveille à concilier le sérieux et la légèreté. Certaines situations, actions et mots paraissent comiques par le seul fait d'être représentés, énoncés. La réalité tangible, visible, semble en effet relever du carnavalesque, ce qui n'est pas sans engendrer quelques malentendus. Nous avouons, pour notre part, ne pas avoir ri à la lecture de ces deux pièces, nous y avons laissé échapper tout au plus un sourire ici et là.

En dépit de leur apparente accessibilité, nos textes sont l'expression d'un théâtre expérimental difficile à saisir. Il est vrai que la caractéristique propre à tout nouveau texte théâtral est son côté expérimental. Les auteurs, pour la plupart non conformistes, prennent un plaisir éminent à expérimenter de nouvelles formes et à s'opposer à la tradition. Nombreux sont ceux qui tentent de créer quelque chose de radicalement nouveau. Quelques-uns de ces textes tombent dans l'oubli, d'autres se transforment, obtiennent une reconnaissance institutionnelle et sont ainsi élevés au rang de canon. D'autres encore sont trop singuliers, trop provocateurs pour être institutionnalisés. L'expérimentation théâtrale de nos auteurs ne se réduit pas au plaisir de la désagrégation, ni à l'impuissance de beaux jeux de mots. Il n'est donc pas surprenant que ces textes ne soient pas une mine de citations profondes. Toujours est-il qu'il n'est pas aisé de faire la différence entre une véritable incompétence et une incompétence simulée. En effet, leur art n'est pas une avalanche de mots qui, une fois déclenchée, vous ensevelit. Ce n'est pas davantage un atelier littéraire, habité par un esprit scolastico-didactique, soucieux d'avoir toujours raison. Le style, d'une extrême précision, est dépourvu d'ornements, parcimonieux dans la formulation, sobre dans son expression, parfois insultant, parfois obscène, très souvent chaotique, du moins à la première lecture, et cependant, poétique, spéculatif, critique, harmonieux. Ces nombreuses aspirations n'engendrent pas de contradictions : elles sont même réalisables. Toute-

fois, les sens et l'œil intérieur du lecteur/spectateur seront fortement sollicités. Des dialogues dépouillés, en apparence simples, engendrent une réalité sans pour autant la décrire. Car ces textes sont des événements qui ne prennent forme qu'une fois qu'ils sont interprétés. Par ailleurs, on ne peut pas dire que les dialogues réfèrent l'imagination des spectateurs. Rares sont les pièces de théâtre dont l'intrigue est si peu encouragée par les dialogues. Et pourtant le récepteur doit se mettre à la recherche de la réalité qui lui est suggérée. Sa tâche n'est pas facile, mais elle peut lui être confiée, même si l'échec n'est pas à écarter. Mais qu'est-ce qu'un échec ? A partir de quel moment peut-on en parler ? Même les auteurs ne se prononceraient pas sur un tel sujet, car comment savoir où se termine la compréhension et où commence le malentendu ?

Les auteurs ont élaboré ici une forme langagière singulière et qui a permis au sujet (auteur) de se rapprocher de son objet (ses thèmes) de manière bien particulière dans la mesure où il a mis au centre de ses préoccupations à la fois la création littéraire (celle du sujet) et la représentation de ses éléments constitutifs. La différence entre le sujet et son objet s'en est ainsi trouvée abolie. Les auteurs ont ainsi répondu à la question de savoir à quoi doit ressembler l'idée d'une littérature qui ne se contenterait pas de rester à l'état d'idée abstraite, et ne serait pas investie d'une idéologie. L'autosuffisance leur a semblé être une bonne solution. Les choses du texte initial ne renvoient qu'à elles-mêmes et non à une réalité extérieure à elles-mêmes (à condition qu'on ait trouvé les signifiés « adéquats »). Et pourtant, ce que nous voyons sur scène nous rappelle le quotidien sans pour autant y référer. Une telle interprétation ne risque-t-elle pas de réduire les textes à leur seule autoréférentialité ? Mais s'agit-il vraiment d'une réduction ? Est-ce un appauvrissement si l'auteur, ne rapportant pas des événements extérieurs, parle de son propre art, de sa propre vision du monde ? Goethe écrit : « Die Kunst an und für sich ist edel; deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja, indem er es aufnimmt, ist es schon geädelt. »²⁰⁴ Nos textes montrent qu'il peut en être autrement. Ils tirent leur force symbolique du quotidien, sans pour autant l'élever. Le caractère trompeur du langage plonge le lecteur/le spectateur dans un état de choc. Du même coup, ce dernier perçoit avec une méfiance grandissante le langage dans sa fonction communicationnelle. L'allusion à un « congé » chez Adam de la Halle renvoie-t-elle vraiment à des adieux – si oui, auxquels ? Le monde extérieur dans *Fin de partie*, a-t-il vraiment été anéanti par une catastrophe humaine ? Les deux auteurs créent un non-langage qui à la fois dit quelque chose et ne dit rien, ce qui est dit menant à l'absurde.

204 Johann Wolfgang von Goethe, *Kunst und Altertum*, premier volume, troisième cahier.

L'art, selon eux, ne doit pas aspirer à la perfection de l'expression. Beckett connaît grâce à cette méthode un succès mythique.

Le problème majeur posé par l'interprétation des deux textes réside avant tout dans le constat qu'ils ne se prêtent guère à une approche purement esthétique. La présence d'incohérences sémantiques en tant que structures valables semblait, à nos yeux, en témoigner, de manière analogue aux textes surréalistes qui décevaient les attentes des récepteurs dans leur quête, niaient leur besoin de comprendre. Par ailleurs, nous ne croyons pas en l'exclusivité du caractère carnavalesque du texte. Nous avons donc pris le parti de chercher ailleurs le sens du texte, dans un espace dépassant les problèmes individuels et psychologiques, un espace hors temps, abstrait : celui de l'expérience poétique. Seule une activité hautement créatrice devait permettre au récepteur d'accéder à cette expérience. Riche de cette exigence, nous avons tenté grâce à notre propre méthode d'accéder à cet univers hypothétique. Nous sommes partie du principe selon lequel le plan classique des métaphores pouvait être remplacé par un nouveau plan de significations (lesquelles entretiennent entre elles un étroit lien de sens). Cette démarche avait pour but de nous aider à saisir un sens hermétique, difficile d'accès, mais en puissance. C'est-à-dire que nous avons émis l'hypothèse de l'existence de ce sens, même s'il n'est pas d'emblée accessible. De plus, nous avons supposé que le discours poétique traditionnel de l'époque, connu des récepteurs d'alors, était passé dans le domaine des actes courants et des activités de l'homme de la rue. Toujours est-il qu'il fallut encore trouver ces nouvelles déterminations. Car celui qui se laisse distraire par sa vue, ne laisse aucune chance à son œil intérieur. Le premier apprécie la poésie immanente du texte, la manière dont les signifiants sont agencés, leur rythme et leur musicalité arrangés, sans accorder une grande importance aux signifiés. Le second, en revanche, avide d'en savoir davantage, se met à la recherche d'un sens (peut-être exigeant), d'un contenu, d'une lecture propre, qui n'est néanmoins pas en quête de la véritable substance, de l'intuition de l'auteur (à moins qu'elle ne résulte d'une coïncidence), car cela serait audacieux. Nous avons donc tenté de trouver le « sens » non pas dans une interprétation universellement valable (aucun indice ne signalait la présence d'une allégorie), ni dans un système de significations, mais davantage dans une lecture personnelle se fondant sur les potentialités présentes dans les textes. Si les textes avaient été absurdes, ils auraient rendu impossible toute interprétation immanente.

Au fil des textes, portant partout un regard aimant et désintéressé, nous sommes parvenue au premier constat : la vue et l'œil intérieur n'ont eu de cesse de s'appliquer à leur tâche. C'est avec un plaisir non caché que nous avons découvert par le biais de quels moyens les auteurs ont réussi à ébranler ce que la vue, fixée sur les impressions sensibles, percevait, et surtout pourquoi ils l'ont fait. Ce qui a particulièrement re-

tenu notre attention, c'est le travail de l'œil intérieur, attaché à mettre sur pied une lecture dans le plus grand respect du texte initial. Afin de lui faciliter la tâche, et qu'il saisisse mieux les contours de son objet, nous avons élaboré une méthode du *voir*. Décrire une réalité inaccessible par les sens requiert dans un premier temps que celle-ci soit rendue accessible. L'œil intérieur a besoin de s'entraîner avant d'aborder le travail exigeant de la vue. A cet effet, nous avons choisi des objets appropriés à cette tâche : les portraits du peintre Arcimboldo, tableaux construits à partir d'objets issus de la vie quotidienne et peints de manière naturaliste (fleurs, fruits, livres, etc.). Ils présentent une qualité particulière : chaque élément en soi (pour autant qu'il soit reconnaissable) possède un sens premier évident. Il suffit cependant de considérer cet élément dans son contexte pour qu'il acquière une tout autre signification – et de nature abstraite. Ce degré d'abstraction a pu être atteint, notamment grâce aux similitudes formelles. Nous avons tenté d'appliquer ce processus intuitif d'acquisition de connaissances à nos textes. L'acquisition intuitive du sens du tableau a fait place à un mécanisme particulier de construction du sens, que nous avons appelé *lecture*. Il va de soi qu'une telle lecture n'atteindra jamais le même niveau de satisfaction que celui qui est mesuré par la perception visuelle du tableau d'Arcimboldo. Cette dernière aboutit à une interprétation du contenu univoque, la seule possible, ce qui correspondrait à une lecture absolue. La « vérité » de cette lecture peut être qualifiée d'absolue dans la mesure où elle est entièrement détachée de la présence et de l'identité, voire de l'hétérogénéité du texte initial. Elle devient relative dès lors qu'elle reflète les compétences majeures ainsi que les choix de l'interprète – et il en va bien ainsi de notre lecture. Le processus d'individualisation du texte résulte du fait que nous avons saisi tous les mots du texte en tant que symboles. Le symbole offrant davantage à voir que le concept, les textes contiennent un éventail de possibilités de lecture au choix qui conduit à un plaisir intellectuel personnel plus élevé (plaisir qu'on pensait pouvoir partager avec maints autres lecteurs). C'est ainsi que s'explique la genèse de cette lecture subjective, acte créatif inspiré par le texte. Néanmoins, ce n'est pas l'interprète qui en est le maître, mais bien le texte, initiateur de toute interprétation, (pour autant qu'il ne s'agisse pas d'un texte niant explicitement tout sens). Nous nous sommes donc mise à la recherche d'un sens caché du texte, en nous interrogeant dans un premier temps sur le point de savoir si certains fragments n'étaient pas en mesure de nous fournir une piste qui nous permettrait d'obtenir un sens global pertinent, de manière analogue aux éléments picturaux constitutifs dans les peintures d'Arcimboldo. Les premiers pas dans cette voie ont été posés par ce que nous avons appelé *l'ancrage*. Nous sommes donc partie à la découverte de passages nous permettant de détecter un nouveau sens plausible. Il est probable que d'autres récepteurs y trouvent d'autres sens possibles. La tâche princi-

pale de l'ancrage était avant tout d'éviter à l'œil intérieur de se perdre dans l'arbitraire. Nous sommes partie du principe que le non-dit dans les textes ne lui était pas totalement inconnu. Cette instance, en pleine phase de créativité, cherche, grâce à l'ancrage, à mettre en rapport ce qu'elle connaît avec le sens à découvrir. Notre première intuition à la lecture des textes nous a conduite à penser qu'il était question à la fois de thématiser et de mettre en scène les conditions éventuelles de production de textes. Nous nous sommes donc mise à la recherche de passages susceptibles de nous fournir des éléments suffisamment significatifs pour assumer l'ancrage.

Les chances de succès de cette méthode ont été augmentées grâce à une généralisation du sens hypothétique attribué à l'ancrage. Le sens de chaque mot dépendait étroitement de l'ancrage, puisque le véritable objectif visé était l'élaboration d'un texte cohérent et sensé. Il fut donc question d'une « reconstruction » d'orientation sémantique d'un texte permis et pour nous directement accessible. Nous considérons ce type de lecture comme une construction légitime, dans la mesure où elle répond à un besoin humain élémentaire de comprendre les choses dans leur relation au monde (cela vaut également pour le monde littéraire).

L'ensemble des termes du texte initial susceptibles de constituer un sens ont été retenus et nous leur avons attribué, au fil de notre lecture, une nouvelle signification, étroitement liée au thème d'ancrage. Les sens premiers ainsi que leur transposition ont été rassemblés sous une forme de dictionnaire. Le sens premier (lié aux choses et aux processus ordinaires) ainsi que les associations qui en ont jailli ont été regroupés sous la rubrique « monde représenté » et « monde réel ». En règle générale, ces explicitations ont été précédées des citations du texte renfermant justement ces termes. Les mots et les processus ordinaires recoupant une réalité protéiforme, nous avons tout d'abord élaboré un système fondé sur des critères précis afin de mieux la saisir. Le modèle empédoclien des quatre éléments nous a semblé approprié pour fournir un cadre conceptuel à nos réflexions. Nous avons compris les quatre éléments en tant qu'espaces vitaux concrets : l'existence d'un être dans un espace dépend donc des conditions de vie requises par celui-ci ; il n'est pas seulement question d'y être, mais aussi de s'y développer. Suivant en cela Hegel, nous avons saisi les quatre éléments comme quatre principes fondamentaux. Le rapprochement entre l'action de la nature et le processus artistique avait déjà été établi par Empédocle. Il prend l'exemple de l'activité du peintre qui, à partir de différentes couleurs, parvient en les mélangeant à créer les formes les plus diverses. De manière analogue, il explique la diversité terrestre à partir du mélange des éléments. Les couleurs primaires en peinture jouent dans ce cas un rôle similaire aux principes de base de Hegel.

Grâce à ce canevas, nous avons été à même de passer de la perception sensible à la pensée abstraite. Notre lecture ne fournit cepen-

dant pas une objectivation des mots en concepts, ne conduit pas à une réglementation objective des textes : entretenant désormais un rapport tout autre au texte, nous avons attribué de manière plus ou moins subjective de nouvelles significations aux termes retenus. Les quatre éléments représentent, de manière métaphorique, certaines forces en présence dans le processus littéraire.

En nous fondant sur les réflexions de Hegel et sur le système aristotélicien de la connaissance, nous avons établi notre propre système dans un monde virtuel. Nous avons ensuite défini quatre domaines culturels distincts exerçant une influence sur la littérature. Le domaine de la théorie scientifique a été associé à l'eau, celui de la religion au feu, celui de la poésie au sens large du terme à l'air, celui de la science appliquée à la terre. Nous avons accordé une place particulière à la surface de la terre, point de contact au sens virtuel entre poésie et sciences pratiques. Elle représente surtout le domaine de la théorie littéraire, de l'histoire de la littérature.

La description détaillée des termes et des processus ordinaires issus du monde représenté et du monde réel s'est avérée très utile dans l'attribution d'un sens potentiel – significations qui ont été regroupées sous la rubrique « monde virtuel ». Par ailleurs, elle nous a contrainte à penser de manière rigoureuse et précise. Notre objectif premier a été d'intégrer le plus grand nombre de termes (signification et rapport aux autres significations y compris) dans une nouvelle constellation de sens, tout en y incluant également les termes dont la signification première issue du texte initial ne pouvait être mise en relation avec le contexte donné. Le texte d'Adam de la Halle ne fut pas sans poser quelques problèmes, non seulement en raison de l'éloignement dans le temps, mais surtout en raison des différentes possibilités de comprendre certains termes centraux. Précisons par ailleurs que les éléments du monde virtuel se trouvent également dans la réalité.

Deux concepts issus du monde représenté et du monde réel n'ont pas reçu de nouvelles significations : il s'agit du temps et de l'habitus. Ils ont été considérés comme des mécanismes généraux dont les effets engendrés sont les mêmes dans les deux mondes.

Il est vrai qu'aucun texte littéraire ne ressemble jamais exactement à un autre dans son essence. Ainsi toute lecture se trouve-t-elle face une situation toujours nouvelle. Nous avons néanmoins appliqué notre approche à deux textes que plusieurs siècles séparent. Les résultats obtenus montrent que cette démarche audacieuse n'aura pas été vaine.

Le monde « réel » dans les deux textes, c'est celui du théâtre. Ce qui nous y voyons représenté, ce sont des scènes de la vie de tous les jours dans un langage simple. Toutefois, le cadre dans lequel elles s'insèrent est le plus souvent étrange. Nous avons dû faire face à de nombreuses incertitudes ainsi qu'au caractère équivoque de ces pièces,

traits constitutifs de la structure globale. Ce qui a fortement contribué aux incertitudes soulevées par cette forme de théâtre expérimental, c'est surtout l'absence d'intrigue, qui a pour conséquence de conférer davantage d'importance à la langue ainsi qu'aux personnages. Parmi ces derniers, quelques-uns entretiennent un rapport explicite à la littérature ce qui nous a ainsi amenée à définir le monde virtuel comme le lieu de l'événement culturel, notamment littéraire. Dans cet espace évoluent les modes d'écriture (personnages masculins) et les genres (personnages féminins). Ces concepts théoriques personnifiés (et non allégoriques) sont ici au cœur de la représentation. C'est un rapport d'analogie qui les lie aux personnages ordinaires représentés. En effet, les caractéristiques des divers personnages et les liens existant entre eux expriment les traits abstraits des modes d'écriture et des genres, ainsi que les liens abstraits existant entre eux, sans pour autant représenter leur « essence ». Rien de surprenant donc que dans ces pièces n'apparaissent aucun héros rongé par des problèmes métaphysiques ou psychologiques.

Un mode d'écriture correspond à la possibilité en germe d'une activité poétique accompagnée d'une compétence particulière (en termes philosophiques : l'auteur, le sujet en question, détient une faculté). Cette aptitude renferme un savoir précis sur la représentation formelle, notamment une connaissance approfondie des canons littéraires. En outre, les caractéristiques des personnages masculins représentent un faisceau de traits constitutifs d'un mode d'écriture en particulier, lesquels peuvent être ajoutés au faisceau des caractéristiques d'un autre mode d'écriture par le truchement de la conscience de l'auteur, du sujet en question. Nous avons émis l'hypothèse selon laquelle certains traits constitutifs peuvent être établis, voire reconstruits, grâce au passé littéraire.

Les modes d'écriture du premier texte se réfèrent à un auteur en particulier ou à un groupe typique d'auteurs. L'environnement culturel (la littérature du Nord) représenté par Arras accorde à chaque mode d'écriture individuel (représenté par un personnage masculin désigné par un prénom) une fonction distincte. Ces dernières couvrent l'ensemble de la production culturelle liée à la littérature profane du Nord.

En d'autres termes, un mode d'écriture reflète l'aptitude du sujet à concevoir un texte ; texte à l'état de potentialité pure – dont la réalisation n'attend plus que la mise en pratique d'un savoir-faire formel (par exemple, connaissances des genres, des normes, des méthodes, etc.) – témoignant d'une telle disposition.

Les modes d'écriture du deuxième texte évoluent dans l'espace réservé à la mémoire d'un sujet exerçant une activité littéraire et ne reflètent pas toujours des formes littéraires connues. Nous avons émis l'hypothèse selon laquelle ces modes d'écriture sont le fruit de deux

consciences partielles. Par *conscience* nous entendons l'ensemble des processus psychiques conscients et inconscients d'un sujet. Par ailleurs, celle-ci a été comprise comme une entité composée de plusieurs consciences partielles dont deux sont dominantes. Ces dernières entretiennent un rapport dialectique avec leur forme objective, notamment avec les modes d'écriture auxquels elles ont donné jour. Ainsi avons-nous vu dans les protagonistes les porte-parole d'une problématique littéraire de base : le mode d'écriture du sujet imaginaire renferme deux poétiques incompatibles, la première, imprégnée de rationalisme, est d'inspiration philosophique, la seconde de nature irrationnelle, voire inconsciente.

Dans le premier texte, les genres, pour la plupart célèbres, jouissent d'une grande diffusion ; leurs traits caractéristiques coïncident avec des éléments standard. Par *standard*, nous entendons une forme qui apparaît de manière récurrente dans plusieurs textes et qui peut donc ainsi être isolée et réutilisée par d'autres poètes. Le mode d'écriture entretient un rapport étroit avec ces éléments dont la nature peut-être rationnelle ou affective (unis par les liens du mariage). Un mode d'écriture peut toutefois recourir à des éléments individuels non conformes de la représentation formelle (personnage célibataire). Les genres basiques constituent un groupe particulier de formes langagières (représentées par les fées dans le premier texte) qui obéissent à des règles transindividuelles et atemporelles.

Dans le deuxième texte, il n'y a qu'un seul personnage féminin : Nell. La définition précédente du genre n'a pu être appliquée telle quelle à ce personnage. Les traits caractéristiques de Nell figurent davantage une « poésie pure » (symbolisme), principalement fondée sur les aspects formels.

Le transfert de l'intrigue au cœur du sujet a soulevé des difficultés supplémentaires, notamment sur le plan conceptuel, les notions abordées dans le cadre de l'interprétation du premier texte, valables également pour le deuxième texte, ayant dû être légèrement adaptées à la nouvelle situation. Le premier texte donne à voir l'intrigue sans détours : en effet, le spectateur perçoit pour ainsi dire « de première main » à la fois le monde réel et le monde virtuel. En revanche, dans le deuxième texte, seuls les événements issus du monde réel sont directement accessibles ; les autres manifestations, intériorisées par le sujet, ne sont que des résidus de la mémoire, des instants de réflexion pris sur le vif, un jugement du sujet porté sur lui-même.

Comme les personnages représentent des concepts littéraires, la discussion centrée sur le corps et l'esprit se déroulera d'une tout autre manière. Nous avons appréhendé le corps comme l'espace du savoir-faire, des connaissances techniques propres à un auteur, à un groupe d'auteurs ; en tant que « physis », au sens premier du terme.

Les propriétés du corps des personnages ont été mises en relation avec les caractéristiques visibles de la production littéraire, de la maîtrise de l'écriture. Les qualités physiques d'un personnage masculin renvoient à un savoir-faire technique, celles qui sont attribuées à un personnage féminin reflètent des dispositions esthétiques, à même d'être utilisées de manière judicieuse par un mode d'écriture.

Les mains d'un personnage masculin témoignent d'une compétence pragmatique, celles d'un personnage féminin d'une compétence rhétorique. Les membres inférieurs reflètent les compétences argumentatives du personnage masculin, et les aptitudes esthétiques du personnage féminin (notamment la capacité du genre à conférer à un contenu logique et argumenté une forme esthétique adéquate). La faculté de se déplacer dépend en effet de l'état des membres inférieurs.

Nous nous sommes également penchée sur deux autres processus invisibles du corps : l'activité du cerveau et la digestion. Ceux-ci correspondent également à deux processus invisibles sur le plan virtuel et intellectuel. Nous avons établi un parallèle entre la raison (représentée par la tête) d'une part, et l'entendement (représenté par l'estomac) d'autre part. La raison est une faculté intellectuelle avide de comprendre le monde et ses lois dans ce qu'ils ont d'universel. L'entendement, quant à lui, est désireux de saisir le monde dans ses composantes discursives et premières. Les manifestations du savoir pratique acquis présentes au cœur d'un mode d'écriture ou d'un genre découlent du métabolisme entre produits culturels et entendement. Manger et digérer équivaut à transformer une substance matérielle (lecture de textes par le sujet) en une essence littéraire (assimilée par le mode d'écriture). Ce qui n'est pas toléré par l'organisme est rejeté ; ces excréments correspondent à un refus, exprimé peut-être sous forme polémique, du sujet d'approuver certains propos.

Nous avons accordé une place privilégiée à l'état de santé physique et mentale des personnages. Il reflète le degré de conformité des modes d'écriture et des genres concernés. Une bonne santé témoigne d'un grand conformisme.

L'habillement représente une préférence de style précis en vue de créer un type texte littéraire bien défini. Prenons deux exemples : le couvre-chef et les pantalons ; le premier signale le recours à un style de pensée déterminé, le second à un usage spécifique de la logique langagière, de la syntaxe, etc. Les vêtements sont des artefacts, fabriqués par des spécialistes puis choisis et achetés en fonction des goûts personnels. Nous en concluons qu'il s'agit d'éléments stylistiques normatifs (décrits par des spécialistes en la matière).

Les rapports humains expriment les liens unissant les différents éléments à l'œuvre dans l'élaboration d'un texte littéraire. Ainsi, l'amour incarne la relation tissée entre les éléments formels et de contenu de la production textuelle ; l'amitié, la tolérance entre les potentialités de

création littéraire existant dans un espace temporel précis. Les affections familiales traduisent les liens noués entre successeurs et prédécesseurs d'une création littéraire, observée à un moment donné.

Les espaces dans lesquels évoluent les personnages (villes, maisons, pièces, etc.) du *Jeu de la Feuillée* reproduisent les domaines – plus ou moins homogènes d'un point de vue culturel – de la littérature, de l'activité littéraire. L'exploration argumentative de nouveaux espaces – en d'autres termes, un changement de domaine littéraire dans le cadre de son activité – est signalée par un déplacement dans le monde réel, représenté en vue de changer de lieu. Dans *Fin de partie*, les personnages habitent « l'univers intime du moi. »

Nous avons établi une distinction fondamentale entre les éléments de la nature (les animaux sauvages et les plantes) et ceux de la culture (artéfacts, plantes et animaux domestiques). Les premiers incarnent des éléments littéraires inférés, nés sans aucune visée didactique, sans aucune finalité. En revanche, les seconds représentent des éléments créés à la fois à des fins précises et en vue de remplir une fonction didactique.

Après avoir attribué une nouvelle signification à la quasi-totalité des mots du texte initial, nous avons obtenu un « après-texte », virtuel cohérent dans son ensemble. Nous avons parlé d'uniformité du texte consécutif puisque ce dernier s'est avéré judicieux et facile à lire. Notre lecture correspond au fond à une ré-écriture du texte et relève d'une démarche non seulement audacieuse et ambitieuse mais aussi longue et ardue. La nature littéraire d'un texte se révèle dans son caractère ambigu. Notre « après-texte » ne relève pas de la même nature. Une telle démarche lève toute ambiguïté et construit un sens exigeant, au détriment peut-être de l'aspect littéraire, esthétique. Une fois notre œil intérieur satisfait, nous nous sommes attelée à la tâche d'interpréter le texte virtuel. Le texte poétique initial et l'« après-texte », au carrefour d'un sens manifeste et d'un sens latent s'enrichissent l'un l'autre.

Le théâtre offre ainsi aux deux auteurs le moyen de faire voir en un laps de temps très court une synthèse vivante de leurs préoccupations premières ; ces représentations s'inscrivant totalement dans la problématique de la création littéraire.

Comme nous l'avons vu, la métapoésie à l'œuvre dans les deux pièces ne touche pas seulement ce qui est représenté (à savoir l'activité littéraire, le mode d'écriture en action), mais aussi la représentation elle-même en tant que processus (figuration des actions sur la scène), en tant qu'événement théâtral.

Certes, la question reste ouverte de savoir si un auteur élabore son œuvre en la façonnant selon une méthode rigoureuse, rassemblant d'abord son matériau, le structurant puis le mettant en forme. Toujours est-il que Beckett a consacré cinq années à la rédaction de *Fin de partie*. Ce constat n'est pas sans nous laisser songeur.

La pluralité interprétative des textes empêche de formuler une lecture dont la valeur de vérité serait absolue. C'est pourquoi la nôtre n'a qu'une valeur de vérité pragmatique. Nous avons procédé à une subjection du texte, une lecture personnelle non autorisée, car non autorisable.

Chaque lecteur adopte, en fonction de son passé, de son bagage culturel, une approche personnelle distincte, à laquelle il ne peut d'ailleurs pas se soustraire. Cette dernière peut ou non coïncider avec la lecture d'autrui. Certains approuveront notre démarche, d'autres la condamneront. La qualité d'une lecture ne devrait cependant pas se mesurer au succès rencontré.

Certes l'application d'une telle méthode – explicitation systématique des obscurités – peut paraître problématique, sujette à discussion. En effet, on pourrait être amené à croire que plus une interprétation est bonne et plus elle s'éloigne du monde de l'indistinct. La particularité des deux pièces cependant vise à empêcher toute pensée discursive. La raison y apparaît pour ainsi dire sous les traits de la philosophie présocratique. S'il est vrai que nous avons tenté d'éclaircir les mystères du texte à notre manière, nous ne les avons pas pour autant révélés. Nous avons tenté de passer du statut d'étranger (saisissant le texte mot à mot) au statut d'autochtone, avide de comprendre puis de parler la langue du texte, certes difficilement accessible, mais pas entièrement hermétique.

HABITUS ET HEXIS

Dans le contexte qui nous occupe, le concept d'habitus s'applique à un long processus littéraire d'apprentissage et de socialisation. Le second s'est accompli au cœur de l'environnement culturel du mode d'écriture, le premier se manifeste dans les traits caractéristiques observables du mode d'écriture d'un sujet. L'habitus se réfère ainsi aux qualités habituelles d'un sujet, génératrices des attributs de son mode d'écriture et à partir desquelles nous sommes à même de les inférer.

Les habitudes de vie (la manière de penser, de sentir et d'agir) sont pour la plupart déterminées par l'environnement social (Pierre Bourdieu²⁰⁵ l'a montré péremptoirement). Les sujets et leurs modes d'écriture sont, eux aussi, nourris des influences issues du milieu culturel en question. L'appropriation ou la transmission du savoir littéraire, philosophique, religieux, scientifique, la reconnaissance littéraire acquise et le lien entretenu avec le milieu culturel jouent un rôle fondamental dans l'acquisition de l'habitus. Ce dernier nous renseigne sur la position culturelle adoptée par le sujet et sur son appartenance à un groupe spécifique. Les différentes topographies culturelles peintes

205 Pierre Bourdieu, *La distinction, une critique sociale du jugement*.

représentent des espaces dans lesquels les modes d'écriture évoluent, agissent et en fonction desquels ils tentent de s'orienter. La nature, partie constitutive d'un de ces espaces, a été comprise comme une entité ontologique.

Pierre Bourdieu distingue entre la notion d'*habitus*, issue du latin, et la notion de *hexis*, issue du grec. La première se réfère aux habitudes intérieures, intellectuelles, alors que la seconde renvoie à l'apparence extérieure (posture, habillement, etc.), influencée, elle aussi, par le milieu social. Les premières correspondent aux résultats obtenus grâce à l'usage de la raison, de l'entendement (éléments relatifs au contenu) ; les secondes coïncident avec les aptitudes littéraires relatives à la forme. Seules quelques caractéristiques se révélèrent accessibles par le biais de la réflexion ; ce qui explique pourquoi il est si difficile de changer.

Fin de partie s'élabore sur le monde intérieur du sujet ; le *Jeu de la Feuillée* confère à chaque personnage, compte tenu de son *habitus*, un rôle fonctionnel précis au sein d'un environnement culturel spécifique. Dans les deux cas, une anticipation réciproque des comportements (des consciences partielles dans le premier cas, des personnages dans le second cas), aurait garanti le succès du partenariat. Il n'en a rien été. L'individu est appréhendé dans le premier cas sous l'angle de la collectivité ; dans le second cas, cette perspective se limite surtout au présent et au passé personnels du sujet.

Le milieu culturel de la première pièce, dans lequel nous avons analysé les effets de l'*habitus*, renvoie surtout aux modes d'écriture de la littérature du Nord ainsi qu'aux coutumes institutionnelles et ecclésiastiques à même de porter un jugement sur la qualité littéraire de ces derniers. Nous avons distingué l'*habitus* naturel de l'*habitus* acquis. C'est celui-ci qui prédomine chez « Adam » et ses « compagnons ». Si nous comprenons la tendance à agir selon les mêmes principes (c'est-à-dire à reproduire ce qui a été acquis et jugé comme bon) comme l'élément constitutif du concept d'*habitus*, on peut affirmer que, au début de la pièce, « Adam » était entièrement façonné par son *habitus*.

Cet *habitus* a surtout été forgé par l'affection portée par le mode d'écriture (c'est-à-dire par l'auteur sous-jacent) aux formes idéales (à savoir les genres adoptés par la littérature courtoise). Ce « cachet » a été modelé au moment où le mode d'écriture se constituait peu à peu une identité. Le milieu culturel subissait alors l'influence de la pensée néoplatonicienne. Cette poétique invitait tout écrivain à se plier à certaines exigences, notamment à aspirer à la perfection, à l'idéal (défini par les institutions). Les consignes implicites n'entraînent certes pas l'aliénation du sujet en question, mais elles impriment leur marque de manière durable sur l'*habitus* littéraire tout en limitant sensiblement la créativité du sujet. Se soumettre à un système normatif précaire capable de transformer peu à peu l'*habitus* (du sujet), tel est le danger qui guette

les modes d'écriture. Certes, la littérature ainsi canonisée était exigeante et en mesure d'enthousiasmer « le jeune Adam » ainsi que son compagnon « Riquier », pour ne mentionner que deux noms. Toutefois, l'« Adam adulte » n'a pas manqué de s'opposer à une appropriation institutionnelle de l'acte créatif. « Sommeillon » est un cas particulier parmi les partisans du système en vigueur. Ce n'est pas un « aristocrate » (un représentant célèbre de la littérature courtoise), et pourtant il souhaite par tous les moyens s'approprier un autre habitus. Il s'avère cependant que son manque de talent et sa concentration trop épisodique constituent un obstacle majeur à l'accomplissement d'un objectif aussi ambitieux. Par ailleurs, les caractéristiques naissantes de cet habitus signalent une perte croissante du sens des réalités. C'est ainsi que les provocations du « fou » sont beaucoup plus à même de vivifier l'imagination du spectateur que ne sauraient le faire les propos soporifiques de « Sommeillon ». Il est certes judicieux de se poser la question de savoir si l'antipoésie était déjà considérée comme de la poésie. Toujours est-il qu'elle aurait été en mesure de marquer un nouveau départ. En effet, il est plus simple de s'ouvrir à la nouveauté pour celui qui ne possède rien que pour celui qui possède un passé, des acquis, un habitus propre (comme par exemple « Riquier »).

« Adam » n'ignorait pas que changer un habitus acquis dans son propre environnement culturel ne serait pas chose facile, d'autant plus que cette entreprise n'était pas sans receler maints dangers, vu la popularité et la portée philosophique et théologique du genre qu'il envisageait de quitter. Il ne se faisait aucune illusion sur le sort qui serait réservé à l'étudiant avide de connaissances qu'il serait devenu. Ce changement pourtant était devenu incontournable, car l'habitus acquis s'était mis à limiter considérablement son libre arbitre. « Adam », ayant pris conscience que son habitus avait tendance à reproduire les conditions qui avaient présidé à sa naissance, ne souhaitait en aucun cas que cette tendance s'affirmât (Adam n'éprouve aucun désir d'enfant). La poétique prônée par le Puy, exerçant elle aussi une influence sur l'habitus, fut rejetée. Désireux de transformer enfin son habitus, le mode d'écriture s'attacha aux événements extérieurs susceptibles de l'inspirer et à deux d'entre eux en particulier : le premier porte sur les querelles qui se sont fait jour au sein de l'université de Paris (« la scène des bigames »), opposant deux visions du monde différentes : l'une, néo-platonicienne ; l'autre, aristotélicienne. Par néo-platonisme, nous avons entendu le courant philosophique allant de Plotin à Proclus. Ce dernier pense que plus une idée est générale et plus elle est en mesure d'influencer l'être humain. Au XIII^{ème} siècle, ce sont surtout Albert le Grand et Thomas d'Aquin qui se sont penchés sur le néo-platonisme et son rapport à la pensée aristotélicienne. Nous n'avons pas traité ce thème à fond, ce qui aurait dépassé le cadre de notre étude ; en revanche, nous avons implicitement évoqué les possibles influences de cette pensée sur les acquis.

Fondés sur la pensée néo-platonicienne chrétienne, les efforts déployés au sein de la poésie du Nord en vue d'atteindre la perfection n'ont pas apporté les résultats espérés dans l'intervalle écoulé entre la jeunesse d'« Adam » et son âge adulte ; bien au contraire : ils semblent avoir été voués à l'échec, produisant des effets inverses aux effets recherchés. Le « médecin » situe l'origine de la crise du moment à la fois dans l'idéologie aristotélicienne (c'est de plein gré que Haloi s'empoisonne avec du poisson avarié), et dans le processus d'autonomisation du système de règles, dépourvu désormais de tout lien avec la réalité. Les normes littéraires ont été représentées par des normes éthiques dans le texte initial ; une violation des normes en vigueur revient à commettre un acte immoral (songeons au blâme prononcé à l'encontre de Dame Douce et de Riquier, libérés de toute convention, concevant un enfant). En pleine expansion, le système de règles instauré par les institutions littéraires avait fini par entraver la créativité poétique. C'est ainsi que la production poétique avait été réduite aux seuls spécimens capables de répondre en tout point aux exigences formulées. La valeur d'un mode d'écriture se mesura à sa capacité d'adaptation. Cependant cette conformité ne devrait pas constituer le seul moyen fiable de repérer des chefs-d'œuvre. En effet, d'aucuns, fidèles à leur habitus (on cultive l'égoïsme comme idéal), finirent par être atteints d'une maladie incurable – tel fut du moins le diagnostic du « médecin ». Le prix de la « guérison » : se libérer des contraintes aliénantes et passer outre aux instructions émanant des institutions. Certes, le « médecin » est, lui aussi, en faveur d'un système normatif, mais qui devrait faire l'objet d'un nouveau consensus. Car une prééminence du système tue tout esprit de solidarité. Plus loin, « Adam » se donne de plus pour tâche d'insuffler à nouveau cet esprit à la société littéraire. Il refuse de partager la résignation et l'impuissance du « médecin ». A ses yeux, il lui suffit de laisser derrière lui son ancien habitus et de se lancer dans une nouvelle activité. Par ailleurs, il n'envisage pas de tenir secrètes ses ambitions, contrairement à son collègue « Riquier ». Soucieux de se libérer de l'influence négative de son habitus, « Adam » s'en remet à la raison. Il lui faut cependant admettre que son activité poétique antérieure lui a procuré maints petits bonheurs intenses et qui auraient été impensables sans la connaissance de la pensée néo-platonicienne. Habité par l'idéal, il a connu l'inspiration. C'est alors qu'il a entrepris de redéfinir la poésie ; au centre de ses préoccupations se trouve désormais le langage simple, direct, dépourvu d'ornements ; il délaisse les choses de nature élevée pour s'attacher aux choses de la vie quotidienne.

Selon « Adam », la connaissance de soi ne s'acquiert pas toute seule, il faut avoir l'audace de se tourner vers l'avenir et sa réalité, et de s'y confronter. Toutefois, cet avenir-là n'a pas été déterminé par le canon, car celui-ci aurait balayé sur-le-champ les préoccupations naissantes. L'aspiration à la liberté s'est accompagnée de craintes, face, à la

fois, à l'incertitude et aux éventuelles représailles de l'autorité. La présence des reliques signale de manière implicite l'appartenance au passé des formes canoniques, bien incapables désormais d'accomplir des miracles. Ce n'est pas à un système normatif que revient la tâche d'établir une poétique, mais aux poètes eux-mêmes, à leur activité, à leur œuvre (laquelle peut éventuellement par la suite faire partie du canon).

Une forme particulière de sottise s'est emparée du fou. Son langage en est la manifestation la plus spectaculaire. L'habitus relatif à l'usage de la raison mettait jusqu'alors à la disposition des poètes un ensemble déterminé de formes langagières et conceptuelles (de nature surtout théologique). Ce modèle conceptuel avait recueilli jusqu'alors l'unanimité de la communauté « saine ». Le « fou », quant à lui, l'utilise mal à propos, ce qui confère à sa pensée un caractère irrationnel. Sa méthode : il recourt soit à une construction conceptuelle erronée, soit à une construction conceptuelle fidèle, insérée toutefois dans un contexte inapproprié. Ses concepts ne renvoient pas à des idéaux (*universalia in rem*), ce ne sont que des mots, de pures formes abstraites dérivées des choses réelles (position nominaliste).

Celui qui doit en permanence paraître plus qu'il n'est réellement, donner plus qu'il ne possède, avoir raison à tout prix, n'aura comme seule échappatoire, s'il ne souhaite pas faire partie de la majorité consentante, le recours à la violence. C'est ce qu'a fait le « fou » en vue de se prémunir contre l'emprise inacceptable à ses yeux de cet habitus. Il n'en resta pas là ; mettant tout en œuvre pour transformer l'habitus d'autrui, voire de l'empêcher de l'assimiler. Tout changement implique au préalable la disparition de ce qui existe déjà – rappelons que le fou invoque le feu à plusieurs reprises dans le texte. A l'instar du feu invoqué, la force destructive du « fou » devrait permettre l'ouverture à la nouveauté. Du point de vue néo-platonicien, les efforts acharnés du « fou » étaient voués à l'échec. En effet, seul le démuné est en mesure de se tourner vers la nouveauté sans hésitation aucune ; en revanche, le détenteur de biens, tel « Riquier », aura beaucoup de mal à s'engager au vu et au su de tout le monde dans la résistance. Difficile de renoncer à son habitus, construit sur le succès et une solide réputation. Cela ne l'empêche toutefois pas d'innover, bien que ce ne soit que sous le couvert de l'anonymat.

En se réappropriant son passé, « Adam » a insufflé un changement radical à son propre habitus culturel. Il rejette l'isolement social, auquel son habitus social le contraint, et tente de se rapprocher des autres, notamment de « Henri », son ancien modèle, doté d'un habitus à dominante historique. Ce dernier, guère compatible avec l'idéalisme néo-platonicien, n'a pas peu facilité ce rapprochement. « Adam » ne cherche pas seulement à se défaire de son égoïsme ; ce qu'il désire surtout c'est se sauver lui-même, c'est trouver la force de se sauver lui-même, en faisant appel à la camaraderie, base constitutive du nouvel

habitus. Signalons qu'« Adam » œuvre à la réalisation d'une utopie, celle de la solidarité. Son ambition : il aspire à transformer non seulement son habitus, mais aussi celui de ses compagnons. Cette fraternité, qu'il tente d'instaurer, a pour objectif de les pousser à abandonner leur vieil habitus. Il entend redonner du courage à chacun d'entre eux, en vue de leur permettre d'innover, de changer l'ordre des choses, de donner naissance à une nouvelle forme d'expression. Refuser de recourir aux schémas canoniques en vigueur, à l'instar d'« Adam », aurait pu permettre au cercle de ses compagnons de dépasser leur narcissisme. La présence de « Henri » – de la tradition, de la transmission – symbolise la continuité, fondée sur une base commune de croyances et de pensées. L'intervention du « fou » signale toutefois une faille inquiétante dans ce système. Après ce coup de théâtre, une peur existentielle s'est emparée de l'assemblée réunie. Personne n'était dès lors en mesure de renoncer entièrement à son habitus, comme le souhaitaient « Adam » et le « fou ». L'adage aristotélicien se confirme une nouvelle fois : « L'habitus est une qualité qui ne change pas facilement »²⁰⁶ car il touche à « une certaine perfection ». Difficile donc de le remodeler, et ce d'autant plus si la peur de l'avenir est concomitante à ce processus. L'assistance a négligé un fait capital : la poésie n'est pas à même de se renouveler toute seule. Enfreindre les normes (modification, voire abandon des formes canoniques en usage, choix d'une nouvelle langue, etc.) reste la seule possibilité de faire évoluer les choses. Le médecin n'avait d'ailleurs cessé de mettre en garde les modes d'écriture contre les dangers émanant d'une croyance fondée sur la raison faisant naître le doute face aux vérités théologiques. L'activité littéraire n'obéissant à aucun critère précis ne doit pas paralyser le processus de création, ne doit pas mener au silence et à l'impuissance.

Le temps n'est pas encore venu d'aborder de nouveaux horizons. L'habitus a fini par imposer sa loi à nouveau auprès de la plupart des modes d'écriture et au détriment des nouveaux idéaux prônés par « Adam » : solidarité et renouvellement.

Le sujet de notre second texte doit d'emblée faire face à une question existentielle : l'habitus est-il vraiment en mesure d'agir sur un environnement culturel en plein déclin ? Dans l'état du monde du moment, sa propre existence semble être la seule et unique réalité : toutefois, comment le sujet peut-il parler de son habitus et de sa propre existence, s'il n'a aucune identité ? C'est en voyant dans les différentes consciences partielles du sujet des supports de l'habitus et des parties constitutives d'une existence subjective, source du mode d'écriture, que nous avons tenté d'apporter une réponse à cette question. Les caractéris-

206 Repris par saint Thomas d'Aquin dans *ST*, Ia, IIae, qu.39 art. 1.

tiques du sujet sont ainsi identiques à celles des consciences partielles qui se manifestent par l'alternance de prise de parole. L'habitus touche surtout à la manière dont la langue est utilisée.

En dépit de l'influence significative exercée par l'habitus, il est en général impossible de créer l'illusion d'une identité cohérente tout au long de l'œuvre complète d'un sujet (d'un auteur). S'il est vrai que le sujet a conservé sa consistance par le truchement du sujet grammatical, les consciences partielles, quant à elles, ont été soumises aux effets du temps, dès lors qu'elles se manifestent sous la forme de modes d'écriture partiels. Cette situation complique sensiblement la tâche du sujet (et la nôtre) de conférer à la création littéraire un sens global.

Certains traits propres à « Hamm » sont hérités de ses « parents ». Le sujet, prisonnier de ce passé encombrant, se sent freiné dans son activité. L'espace de la mémoire, compris comme la sphère de la durée selon Bergson, ne permet plus à ces éléments – encore constitutifs – de s'épanouir au sein de la poétique à l'œuvre ; leur sens pratique, leur sens de l'orientation n'ont plus cours. Le sujet, représenté surtout par « Hamm », a pris conscience de l'extrême difficulté de modifier un système établi (notamment certains modes de pensée et schémas linguistiques hérités des parents), car, en règle générale, ils agissent de manière inconsciente (« Negg » et « Nagg » se manifestent sans avoir été interpellés). Ils asservissent toute perspective d'avenir. « Hamm » est décidé à mettre fin à cette forme de détermination réductrice en s'appuyant sur « Clov ». L'acte libérateur en résultant a été bien modeste.

Les caractéristiques de « Clov » proviennent d'une part de son « père biologique » et d'autre part de son « père adoptif ». Ce dernier l'a surtout marqué par son éducation. Si « Clov », dans un premier temps, répond en tous points aux attentes qu'il a éveillées, il ne tarde pas à remettre en question ses propres caractéristiques. En outre, les récits de « Hamm » à son propos empêchent « Clov » d'oublier l'origine de ses aptitudes ; ce qui d'ailleurs n'a pas été sans entraver le sujet dans sa quête d'identité. « Clov » n'a eu alors de cesse de chercher à se libérer de cette détermination. Celle-ci touche surtout l'emploi de la langue, précisons que ce n'est pas la langue en soi qui est déterminée, mais bien les possibilités d'ériger des frontières dans le cadre de la pratique de la langue. En d'autres termes, ce n'est pas la pratique de langue en soi qui est déterminée, mais la marge de liberté permise par l'habitus.

L'enfant aperçu par « Clov » ne subit pas encore le poids d'un habitus collectif touchant à la pratique de langue ; mode d'écriture novice, il ne dispose pour le moment que des traits hérités de « ses parents » et qu'il met en œuvre sans les soumettre à une réflexion. Cet « enfant » est dépourvu d'un langage propre, sa conscience rationnelle n'étant pas tout à fait développée. Il n'a donc pas encore réussi à objectiver le monde. Ce nouveau langage en pleine évolution, et pas encore

contraint par l'habitus collectif, renferme en lui la potentialité de la nouveauté. Il existe cependant un danger latent, non négligeable : le risque d'être pétri de l'influence parentale (comme c'est encore le cas de « Hamm »). Se détacher des caractéristiques parentales signifie choisir entre un langage à dominante métaphorique ou à dominante conceptuelle. La pièce nous montre de manière éloquente l'impossibilité d'établir un rapport entre une appréhension du monde (en l'occurrence littéraire), métaphorique et une compréhension du monde conceptuelle.

LE TEMPS : UN MYSTÈRE

Certains traits du mode d'écriture du sujet nous livrent des indices quant à sa conception du temps. Ce concept a conservé son caractère mystérieux également dans l'espace virtuel. Conformément à nos observations, il n'a pas seulement une fonction d'orientation, exercée grâce à la mémoire, mais aussi une fonction normative dès lors qu'il permet la naissance de caractéristiques constantes. Il est donc difficile, voire impossible de traiter cette notion en dehors des événements et des actions qui se déroulent dans le texte. Par ailleurs, le sujet, lui aussi, accède à ce type d'informations de manière tout à fait inconsciente. Nous avons retenu deux conceptions du temps : la première, liée à certains rites mystiques (les fées) ou encore à certains processus naturels (vieillesse, etc.), a été considérée comme cyclique ; la seconde, liée à des processus mécaniques (horloge, etc.) ou encore à l'histoire du salut, a été considérée comme objective, linéaire et progressive. Dans le second cas de figure, les actions acquièrent un caractère unique, déterminé (aspiration à la perfection). Les rituels chrétiens, récurrents, et en partie aliénés (épreuve du pouce christianisée) sont, eux aussi, des événements singuliers, liés à l'histoire du salut. En lieu et place d'un retour éternel du même (temps cyclique), le temps linéaire permet de donner à chaque action un sens, un but. Le temps centré sur les processus subjectifs correspond dans les grandes lignes à ce que Bergson appelle « durée ». Les différentes conceptions du temps sont étroitement liées à l'activité littéraire des sujets concernés, à leur mode d'écriture soumis à la temporalité. Ainsi, l'une des tâches principales des modes d'écriture fut d'utiliser au mieux les ressources du temps. L'activité littéraire a donc été investie d'une mission ambitieuse. Temporalité et évanescence furent toujours envisagées de concert. Tout sujet concerné la ressentit comme une menace. Dès lors une question lancinante se posa : comment faire face à l'évanouissement perpétuel du temps ? Une solution s'offrit à chaque mode d'écriture : repenser son rapport au passé (sa propre trajectoire), mesurer la portée de ses actes dans le présent (disponibilité à agir, possibilités d'action, éthique), envisager avec objectivité son avenir (utopie, son propre impact, le poids du hasard). Selon la conception du temps

adoptée, les résultats obtenus furent très différents. Une seule constante : le temps est un thème constitutif des deux textes étudiés.

Dans le premier texte, l'intrigue et ses personnages se situent dans un lieu historique ; par ailleurs un rapport étroit est établi avec le lieu fictif de la création littéraire, ce qui permet de nouer des liens entre le temps de l'histoire et le temps fictif vécu, et de proposer ainsi une nouvelle manière d'appréhender la corrélation existant entre le temps vécu individuel des personnages et le temps général universel des événements. La force poétique du *Jeu de la Feuillée* réside pour une large part dans ce nouvel éventail de possibilités de comprendre la pièce – du moins, pour ceux qui adhèrent à cette forme d'approche. En effet, se pencher sur le thème du temps signifie découvrir une nouvelle forme de temporalité, une temporalité humaine s'opposant à la temporalité universelle. C'est ainsi que la fiction du *Jeu de la Feuillée* explore les aspects non linéaires du temps.

La figure de la dialectique entre passé et avenir est représentée par le mode d'écriture « Adam » inscrit au cœur du présent. Temps de l'initiative, le présent se devait de respecter le passé et d'offrir des perspectives. L'innovation qui en résulte, traduisant une rupture au sein de la continuité, avait pour tâche d'intervenir dans le cours de la production littéraire, de lui donner une nouvelle orientation. A la recherche de nouveaux moyens langagiers, « Adam » a recouru, dans un premier temps, à une forme conventionnelle de représentation : le *congé*. Les conventions régissant l'organisation structurelle de ce genre ainsi que la trame du récit ont été radicalement transformées, au point d'en devenir méconnaissables. Assister à la métamorphose formelle de cette forme sur scène, c'est assister d'une certaine manière au processus même d'abstraction. Le moyen d'y parvenir : la langue, le travail du poète sur le matériau linguistique. Cette approche novatrice et le recours à une nouvelle langue a permis d'illustrer une transition importante : le présent prend congé du passé pour annoncer l'avenir. Le poids accordé au présent renvoie à la conception augustinienne du temps.

La description de la beauté d'antan de Maroie permet de créer un rapport entre le *nunc* (partie constituante du temps linéaire pourvu d'un commencement et d'une fin) et l'éternité. En effet, selon l'idéologie courtoise, la beauté ne s'attache pas à la personne, elle renvoie à une signification symbolique. L'idéal est ainsi détaché du réel : dès lors que le naturel perd son aspect temporel, il apparaît comme un idéal de beauté. Par ailleurs, conformément à la conception théologique de l'époque, cet idéal est une partie constitutive de l'ordre divin. Cette idée joue également un rôle capital dans l'édification du monde virtuel. Les formes langagières courtoises en se rapprochant de l'idéal acquièrent une portée à la fois spirituelle et religieuse. Porteuses d'éternité, elles se font aussi le porte-parole d'une esthétique. Précisons que ce renoncement à l'idéal passe par la langue. Habités et guidés par la croyance en la perfection

atemporelle, les modes d'écriture concilient savoir et expérience, assemblent en un tout harmonieux les fonctions constitutives à l'œuvre dans un texte littéraire. Cette littérature, pour voir le jour, requiert un mode d'écriture, lui aussi, parfait. Le mode d'écriture sur la voie de la perfection se voit par la suite contraint de transférer son être céleste, acquis dans le cadre de sa quête d'éternité, dans le temps linéaire terrestre. La conception du temps augustinienne est omniprésente. Le présent participe au temps, non pas en tant qu'il est mais en vue de l'éternité. Il est question d'ôter au temps son aspect temporel. L'amour qu'« Adam » porte à « Maroie » trahit la présence effective de l'éternité dans le présent, elle figure pour ainsi dire une forme de révélation.

Mûr et expérimenté, « Adam » remet en question une idée qui l'avait enthousiasmé dans sa jeunesse : celle, évoquée plus haut, de faire converger capacités propres et idéal extérieur. Comme on l'apprend plus loin, « Adam », se soumettant à dessein au joug de la raison, a tenté de se forger sa propre convergence, en mettant en œuvre de manière novatrice et optimale ses propres possibilités finies au service d'une vision de la littérature. Il lui semblait désormais que la connaissance était également accessible sans qu'une équation entre le sujet connaissant et l'idéal, étranger au sujet et à sa temporalité, se produise – et ce d'autant plus que, prisonniers de la temporalité linéaire et de ses corollaires, il nous est impossible d'élever notre propre individualité au rang de la généralité, en vue de les confondre. Cette démarche s'est d'ailleurs toujours soldée par un échec. En outre, on peut se demander si la langue est à même de se rapprocher par des moyens poétiques d'une langue absolue. « Adam » aspire à un compromis entre imagination et raison, à même toutefois de mener à l'émancipation de la poésie dans le giron d'une raison dépourvue d'orientation néo-platonicienne. Les caractéristiques de cette poésie devraient s'apparenter à celles du texte que nous avons sous les yeux : incomplétude, pluralité, prise en compte du laid pour n'en citer que quelques-unes. « Adam » se trouve ainsi à mi-chemin entre un mode d'écriture du moi à la recherche de son identité et d'un mode d'écriture plus proche de la réalité et prêt à accepter ses faiblesses.

« Adam », fort de son expérience, de son nouveau savoir, revisite l'idée théologique selon laquelle le temps (c'est-à-dire la temporalité) et l'éternité se trouvent réunis en l'homme ; désormais, ce n'est plus l'éternité qui est au centre de ses préoccupations, mais la temporalité ; l'ordre des priorités s'en trouve inversé. « Adam » a pris conscience que la beauté dépourvue de la dimension humaine n'était pas extensible : seule l'imagination poétique permet au monde, notamment culturel, de gagner en beauté, voire de toucher à la perfection. Cette dernière a été introduite dans le monde sous l'emprise d'« amor » (croyance en la révélation ?). Un doute plane ainsi toujours sur ce genre d'approche. Le néo-platonicien peut donc affirmer se souvenir de l'idéal éternel, le

théologien être habité par la croyance en la révélation. La poésie, quant à elle, a toujours su créer sa propre réalité. Le jeune poète, plein d'enthousiasme, s'en est fait, lui aussi, une image précise ; cependant, ce n'est qu'une fois dégrisé qu'il s'apercevra de son erreur de jugement ; tout n'était que leurre. Toutefois, « Adam » a également réalisé que les effets du temps, de la temporalité ne relevaient pas d'une illusion subjective. La mystification pourrait conduire à penser que les formes de la perception, ainsi que les formes littéraires imprégnées d'idéal, seraient en mesure de diffuser un effet esthétique durable. Les modes d'écriture et les genres disposent d'un « corps », à l'instar des personnages les incarnant, et sont donc, eux aussi, soumis à la temporalité. Une esthétique, admise à l'unanimité, permettait jusqu'alors de souder modes d'écriture et genres. « Adam » a décidé, dans la douleur, de mettre fin à cette fusion. La temporalité s'est ainsi hissée au premier rang, dépassant l'éternité. La littérature fidèle au système est encore considérée comme un instrument du pouvoir, si bien qu'une séparation aussi radicale n'est pas sans présenter quelques dangers.

Les événements culturels de l'époque, notamment l'irruption de la philosophie aristotélicienne dans la pensée médiévale, ont pu être à l'origine de la réflexion critique amorcée par le mode d'écriture « Adam », suscitant une sorte de prise de conscience aiguë de la temporalité. Thomas d'Aquin accorde à Aristote une place de choix au sein des philosophes antiques. Cette tolérance ne fut pas sans contribuer largement à la diffusion de sa pensée, de sa conception du temps. La scène des bigames, les déclarations de « Henri » semblent entretenir un lien étroit avec ces événements. Quoi qu'il en soit, nous avons assisté dans cette scène à une rencontre entre l'histoire et la fiction : les propos historiques de « Henri » n'étaient pas dépourvus d'éléments fictifs. Par ailleurs, cette scène fictive produit son effet en s'inspirant d'événements historiques. On ne peut s'empêcher de s'interroger sur les parts respectives de fiction et de réalité : sur le champ d'intervention du temps éternel dans la réalité temporelle ; sur la cyclicité du temps. Adam de la Halle ne nous livre malheureusement aucune certitude à ce sujet. Ainsi, « Adam » ne fut probablement pas le seul à avoir dû changer ses modes de pensée et sa conception du temps ; le spectateur, semble-t-il, ne fut, lui non plus, pas épargné.

Le Moyen Âge ne présente pas une théorie uniforme du temps, toutefois, au cœur des nombreux débats, un aspect en particulier ressort avec insistance : le conflit entre les conceptions aristotélicienne et augustinienne du temps. Le temps aristotélicien s'oriente en fonction du mouvement, notamment du mouvement des planètes. Cyclique, le temps n'a ni début, ni commencement. Un représentant typique de l'aristotélisme radical est Boèce de Dacie. Il parle de deux conceptions diamétralement opposées de la connaissance, de deux vérités distinctes. La première de nature scientifique fondée sur des arguments, la seconde

de nature religieuse, fondée sur la foi – la théologie formant un domaine du savoir autonome. Si l'on élargit ce principe, on pourrait émettre l'hypothèse selon laquelle chaque domaine du savoir obéit à une conception du temps particulière. « Adam » semble s'être posé la question de savoir si la conception augustinienne du temps doit désormais faire place à une conception cyclique (l'existence des fées le suggère). Les modes d'écriture amis ne partagent pas le même avis sur cette question. « Riquier » reste fidèle à son ancienne conception du temps : du moins est-ce ce qu'il laisse transparaître au-dehors (en tant que mode d'écriture connu) ; il apparaît comme un véritable représentant de la culture dominante. Par ailleurs, son comportement montre que l'amour (attirance éprouvée pour une forme littéraire) ne connaît pas de hiérarchie verticale. La forme courtoise n'a pas donné lieu à une élévation dialectique, elle n'a pas permis d'élever le mode d'écriture vers la perfection à laquelle il aspirait. C'est la raison pour laquelle, il choisit provisoirement de se tourner vers une forme plus modeste (penchant pour une qualité esthétique accessible), offrant pour le moins une certaine satisfaction matérielle tout en lui procurant des possibilités d'innovation. Le comportement de « Dame Douce », « Hellequin » et « Croquesot », pour ne citer que quelques exemples, met en lumière une conception du temps plutôt cyclique. « Sommeillon », quant à lui, figure davantage une conception du temps augustinienne. Cependant, il tente l'impossible : concilier la conception augustinienne et la conception cyclique du temps. On ne manque pas de lui adresser de vifs reproches : la malhonnêteté et l'incompétence.

Le beau intemporel ne semble pas être le seul facteur capable d'exercer un effet bienfaisant à long terme ; le patrimoine intellectuel légué par l'autorité (représenté par les reliques) joue un rôle similaire. Cette dernière avait accédé, personnellement, à une partie de la vérité émanant de la révélation. L'effet miraculeux, avéré pour bon nombre de personnes, de cet héritage a été sévèrement remis en question par le « fou ». Au réalisme des idées (atemporelles), fondement de l'atemporalité de l'autorité, il oppose le réalisme des choses singulières. Le recours à des concepts généraux ne devrait pas nous induire en erreur : tout ordre des choses n'est qu'une simple construction mentale mise en mots (*flatus vocis*). On a donc davantage eu affaire à des paroles qu'à des réalités physiques extérieures. Cette vérité a été soumise à la temporalité. Déjà Abélard (auquel nous trouvons une allusion dans le texte par le biais de la castration) a proposé un compromis à cette situation controversée. Au XIV^{ème} siècle, Guillaume d'Ockham fondera sa théorie de la pensée moderne post scolastique, sur le conceptualisme d'Abélard. Signalons qu'« Adam », en dépit de tous les efforts fournis en vue de s'ennoblir, reste fortement attaché aux aspects du temps – en d'autres termes, il reste inscrit dans la temporalité – pour réussir à s'élever jusqu'au général et à s'y unir.

Certes les attaques musclées de l'anti-lyrique, personnifiées par le fou, proposèrent alors une alternative sérieuse, mais il leur manquait un point essentiel : un penchant prononcé pour la nouveauté.

La séparation du sujet au cœur d'un « je » en quête de son identité, et attaché à la réalité, entraîne pour la plupart une perte de repères substantielle ; le rapport à la temporalité s'en trouve, lui aussi, sensiblement affecté. Cet état, comme notre lecture l'a montré, fut ressenti par « Adam » comme une maladie. Il ne fut d'ailleurs pas le seul à porter le même jugement sur la situation du moment. Le médecin diagnostique une maladie grave dont la cause serait à trouver dans la perte du sens des réalités des modes d'écriture affectés. La gravité de l'état de santé des modes d'écriture touchés serait due en partie aux genres atemporels de la lyrique courtoise, entravant leur liberté individuelle, leur liberté de penser. Ils ne sont désormais plus à même de prendre des décisions ; la plupart d'entre eux souffrent de la dictature imposée par leur femme. D'aucuns, entièrement résignés, se sont réfugiés dans le silence. L'idéal d'un éthos non codifié (relatif aux vertus, aux idéaux de chevalerie) défendu par « Henri » semble dépassé, voire en mauvais point ; en tous les cas, il est, aux yeux d'« Adam », peu à même d'ouvrir de nouveaux horizons. Faire appel à « Henri », un mode d'écriture égoïste, sans aucune prise sur les problèmes du moment, sans aucune évolution à faire valoir, ne présente aucun intérêt. La nouvelle poésie, elle aussi d'inspiration néo-platonicienne, avait certes perdu toute dimension historique (raison pour laquelle « Henri » ne lui manifeste que peu de sympathie), mais elle n'en ouvrait pas pour autant des perspectives novatrices.

Le médecin est habité par une forme de mysticisme. L'*unio mystica* constituant un thème central de la mystique, il n'est pas surprenant d'apprendre que « Dame Douce » a parcouru plusieurs dizaines de kilomètres afin de faire étudier son cas par celui-ci. Au XIII^e siècle, ce sont surtout les franciscains qui cultivent un mysticisme imprégné de néo-platonisme. L'union ne se produit pas sous la forme d'un vécu réel, mais par le biais de la spiritualité, entraînant une suppression de l'espace et du temps. Pour cette opération, le « médecin » a besoin de l'aide d'un mystique chrétien, « Rainelet », qui christianise un rituel ne ressortissant pas à la mystique chrétienne (l'épreuve du pouce). « Adam » et le « médecin » s'accordent sur un point : tous deux privilégient une approche personnelle anti-institutionnelle. Par ailleurs, tous deux ont tenté d'innover dans le langage, sans toutefois partager le même avis sur la question. C'est dans un langage mystique plutôt de nature non rationnelle que le « médecin » voit une chance de salut.

Le jeune et inexpérimenté « Adam » était animé par une foi profonde dans les instances normatives, dans un système correct et fiable, dans un chemin tout tracé menant à l'idéal, à la perfection. Au regard de l'éternité, le temps humain jouait un rôle secondaire. Après avoir refusé de se réfugier dans un avenir transcendantal à même de conduire à la

perfection subjective (une détermination qualitative de la vie), « Adam » s'est tourné vers un avenir susceptible d'entraîner une détermination quantitative, et ainsi de lui assurer une meilleure qualité de vie. « Adam » prend congé du monde néo-platonicien – dans lequel les idées prédominent, sous toutes leurs formes – pour évoluer désormais dans l'espace temporel de la réalisation. « Adam » ne souhaitait pas attendre la venue du temps de la perfection individuelle et maintenir jusque-là le présent en vie par le biais de vérités dogmatiques (comme le moine) : ce à quoi il aspire, c'est un renouvellement intellectuel. La naissance d'un nouveau mode d'écriture novateur est devenue indispensable ; toutefois, contrairement au « dervé », celui-ci ne devrait pas oublier ses racines religieuses. Le théâtre ne devrait pas avoir pour mission de représenter la vérité absolue, les interventions de l'éternité dans le présent : il devrait davantage pressentir l'avenir et défricher de nouvelles voies praticables. Pour cela, « Adam » était prêt à se détourner d'un mode d'écriture très attaché à la tradition (« Henri »), figure d'un idéal passé. Celui-ci n'était toutefois pas à même de tracer un chemin ouvrant la voie à l'avenir (Adam ne reçoit aucun soutien financier de la part de Henri). Il n'y a aucun sens à faire appel à « Henri », celui-ci, égoïste et sans aucune prise sur les problèmes du moment, n'annonçant aucune évolution notable. Il a éprouvé quelque sympathie envers Adam lorsque celui-ci a fait ses adieux à la littérature courtoise – ce qu'on peut comprendre puisque celle-ci, de nature néo-platonicienne, négligeait entièrement la dimension historique, chère à « Henri ». Rappelons que nous avons établi un parallèle entre le mode d'écriture de Henri et celui de Rutebeuf. La poétique de « Henri », préoccupée avant tout d'historiographie, d'événements concrets, inscrits dans l'histoire du salut, de sa propre existence, n'offre guère de place à la pensée spéculative, à laquelle « Adam » aspire.

A une époque où « Adam », sur le point de s'engager dans une nouvelle voie, ne croit plus que les genres littéraires fondés sur un idéal soient en mesure de déterminer le destin, il aurait pu se demander si la réalisation des potentialités internes en présence était d'emblée donnée ou si elle dépendait des forces du destin. Vivement intéressé par ces dernières, il les invoque : c'est alors qu'apparaissent trois forces « naturelles » puissantes : les trois possibilités fondamentales de l'expression langagière de la littérature. Le degré d'affinité entre un mode d'écriture et un genre basique (décrit dans le texte par la sympathie éprouvée par une fée à l'égard d'un personnage) dépend du caractère inné du mode d'écriture ; le hasard en est donc l'instigateur. Une chose est sûre : le genre basique dominant du moment semble être à même de décider du sort futur d'un mode d'écriture. Ici, les trois genres basiques tentent d'influer sur l'avenir des modes d'écriture : notamment « Adam », « Riquier ». Plus le rapport entre l'ancienne activité et le genre basique était bon, plus les prophéties étaient bonnes. L'activité ultérieure d'« Adam »

s'est révélée d'une certaine manière contraire à son destin. L'apparition récurrente de ces forces, chacune exerçant son pouvoir à tour de rôle, laisse penser à une conception cyclique du temps. Dans le cadre de cette conception, le hasard (la fortune) joue un rôle dominant.

La roue de la fortune reflète la portée variable de chacune des disciplines des « septem artes » ; elle illustre pour ainsi dire les changements historiques survenus au fil du temps dans un système éducatif relativement stable. Fortune peut être appréhendée comme une sorte de forme générique de l'histoire, dont les multiples représentations donnent à voir les priorités accordées à ces différentes disciplines par le milieu culturel dominant du moment. Il semblerait que sa position reflète en même temps son rapport au pouvoir. Dans l'espace pédagogique des sciences ne règne pas seulement le hasard ; les manipulations humaines ne sont pas à exclure. Faire tourner la roue équivaut à intervenir dans le cours de l'histoire : « fortes fortuna adiuvat », comme le dit si bien un proverbe romain.

« Adam » souhaite savoir quels genres basiques ont les meilleures chances de connaître un succès durable. Par ailleurs, à chaque genre basique correspond une conception intellectuelle différente, ce qui n'est pas sans influencer sur le choix à faire. Le contenu, inspiré par la raison, devrait tirer sa force d'une science prometteuse d'avenir.

Dans la mesure où « Adam » s'est projeté dans son propre avenir littéraire, il a pris conscience de sa propre finitude. Contrairement à « Sommeillon », il ne se laisse pas seulement influencer par les qualités formelles d'un genre. En effet, ce dernier n'est pas seulement une représentation formelle, c'est aussi un état d'esprit. La portée d'un genre basique associée à un lien étroit tissé avec une discipline scientifique devrait permettre de croire en une force capable d'exercer une influence positive sur le monde culturel.

Le destin n'a pas fait fléchir « Adam », nous ne trouvons aucun signe de fatalisme chez lui ; il donne l'impression de connaître exactement la réponse qu'il faut apporter à son époque. « Leurin le Cavelau » lui a montré la voie. Une fois qu'on a touché le fond, il suffit d'utiliser sa force à bon escient afin de pouvoir entrevoir une remontée. Sa poésie, semblable à un pressentiment, une prémonition, devrait dépasser le présent. La création artistique future d'« Adam » peut être vue comme non fataliste.

Il en découle que langue, conscience et collectivité sont surtout des produits du temps et du destin. Après avoir rencontré les forces du destin, « Adam » s'est rendu en un lieu profane consacré à la transmission du savoir didactique (la taverne, lieu opposé à l'église) ; lieu par excellence permettant d'assouvir toute faim, toute soif intellectuelle. En cet endroit, l'efficacité de chacune des branches est soumise au dictat du destin. Certains modes d'écriture tentent ici d'apprivoiser de manière ludique le destin en vue d'acquérir une plus grande renommée. Le

temps de l'âme de saint Augustin et le temps cosmique d'Albert le Grand, de Roger Bacon semblent ici s'interpénétrer.

D'aucuns ont même cru y voir ainsi une chance de pouvoir accéder à la grâce divine ici-bas. Obtenir une forme de reconnaissance (gagner au jeu de dés) équivaut à recevoir la grâce divine. « Hane » a perdu au nom du « moine », la grâce ne lui fut pas accordée, bien qu'il la méritât. Les chances de succès du théâtre religieux («Hane »), messenger de valeurs absolues, furent ainsi mises en question. Là où le hasard règne en maître, aucun mode d'écrire ne survivra au temps, quelle que soit la manière dont il est appréhendé ; ni la littérature produite par le « moine », ni celle à laquelle on a accordé une grande valeur. Précisons toutefois que tout cela ne se joue que dans l'espace de l'imagination puisqu'aucun jeu n'a véritablement eu lieu. La solidarité, née de la ruse, affichée par les modes d'écriture profanes en impose au « moine », qui, bien qu'il ait découvert la ruse, se retire. La conception profane, la temporalité profane ont profité d'une chance provisoire.

A la fin de la pièce, on a le sentiment que le temps ne fut pas porteur de nouveauté, du moins n'y a-t-il eu aucune place pour tout ce qui n'avait pas été prévu dans l'ordre divin (le « moine » triomphe !).

« Hamm » et « Clov » étaient à peu près convaincus depuis le tout début de la pièce que le monde extérieur n'était plus. Rien de surprenant donc à ce que le temps subjectif acquière une véritable portée à une époque entièrement dépourvue de péripéties. Il en découla une conception du temps tout à fait novatrice par rapport à celle que nous avons rencontrée dans la première pièce. La temporalité, en tant que durée, se réfère uniquement à la conscience propre d'un sujet. Il est intéressant de noter l'absence quasi totale d'adverbes de temps dans le texte. Le sujet n'a pas pris conscience de sa propre durée en tant qu'identité une et indivisible, en tant qu'interprétation d'unités temporelles, elles-mêmes constitutives d'une unité identitaire. Le sujet se subdivise plutôt en plusieurs modes d'écriture agissant ensemble, en « Hamm », « Clov », « Nagg » et « Nell ».

Au début de la pièce, « Hamm » affirme que sa perception du temps, notamment de son organisation, résulte de sa façon de surmonter sa souffrance persistante (souffrance que nous comprenons comme un mal dû aux possibilités restreintes de la langue). En d'autres termes, le temps subjectif ne se constitue pas à partir de la raison, mais à partir de l'activité poétique langagière, à partir d'une expérience affective.

Le monde extérieur, objet d'observation, étant mort, le temps ne peut en aucun cas être situé dans le domaine de l'objectif, en tant que temps cyclique ou linéaire (l'absence de soleil et la lumière grise du jour viennent appuyer ce constat ; Hamm ne sait même pas en quel mois il

est²⁰⁷. Le temps objectif a ainsi perdu toute signification. Compte tenu de cette atemporalité, les instants (impossibles à manifester concrètement de cette manière) ne se laissent pas comptabiliser en vue de former une suite temporelle, fondement indispensable à toute action sensée (inscrite dans le passé, se déroulant dans le présent et annonciatrice de l'avenir)²⁰⁸.

On a le sentiment que le temps n'est ni tout à fait linéaire, ni tout à fait cyclique pour le sujet. Une chose est sûre : il ne s'est pas arrêté. Le passé est omniprésent et son efficience se fait autant sentir que celle du présent ; en d'autres termes la nature, l'essence de leur impact est très proche. Le temps est pour « Hamm » étroitement lié au destin de ses « parents », de « Clov » ; c'est un temps appréhendé sous l'angle historique. Ce fardeau pèse lourd sur ses épaules : une lutte acharnée s'engage contre le pouvoir de cette instance ; ses « parents » devraient mourir ; « Clov » et son enthousiasme pour le temps objectif devraient enfin le quitter. « Clov », influencé autrefois par « Hamm », n'apprécie guère ce qui en a résulté. Le passé se manifeste aujourd'hui dans chacun des langages.

Le spectacle de la nature – représentation fictive de l'émergence et de la disparition de concepts ici littéraires – qui s'offre à nos yeux, nous amène à penser que l'innovation est quasi absente de la vie littéraire du moment²⁰⁹. Il suffit qu'un concept soit négligé en raison de son inefficacité et de son caractère passé pour qu'il tombe tout simplement dans l'oubli. « Hamm » n'a pas manqué de signaler l'effet dégradant produit par le temps sur sa propre activité : son état d'esprit et ses compétences analytiques n'étaient plus en mesure de produire l'effet souhaité d'autrefois. Cette forme d'autoréflexion de la conscience partielle présente un caractère objectif. « Clov » ne partage pas cet avis, seules les observations d'autrui permettant à tout un chacun, selon lui, de se percevoir comme un être limité dans la temporalité linéaire collective (la nature ne nous a pas oubliés).

La nature reflète ici le passage du temps. Si le temps avait oublié « Hamm », son impact n'aurait subi aucun affaiblissement ; en d'autres termes, ce mode d'écriture aurait connu un succès constant, capable de l'amener à rejoindre les grands classiques. A la question lancinante de savoir s'il a réussi à atteindre un degré suffisant de constance : « Hamm » affirme n'avoir jamais existé.

207 *FP*, p.93 : « Hamm. – On est quel mois ? »

208 *FP*, p. 116 : « Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire est close ».

209 *FP*, p. 20-12 : « Hamm La nature nous a oubliés. Clov Il n'y a plus de nature [...] Hamm Mais nous perdons nos cheveux, nos dents ! [...] Clov Alors elle ne nous a pas oubliés. »

Plus le temps passe et plus « Clov » se fait le concurrent de « Hamm », prenant la forme d'un discours philosophico-poétique. « Hamm » se console à l'idée de savoir que « Clov », lui non plus, n'échappera pas aux effets néfastes du temps (citation). Une période de prospérité est le plus souvent suivie d'une période de déclin. En termes poétiques, cela signifie que « Clov » a beau être à même d'objectiver le langage appris de « Hamm », il n'en reste pas moins que ses notions seront, elles aussi, affectées par l'impact du temps.

« Hamm » tente ainsi d'imposer à « Clov » une conception cyclique du temps, alors que ce dernier en cultive en particulier une conception linéaire. Le temps objectif (et ainsi l'ordre en découlant) a permis à « Clov » de marquer son époque de son empreinte. En effet, le temps linéaire a donné naissance à une forme de foi dans le progrès fondée sur l'ordre, et à une forme d'objectivité « observatrice » transindividuelle. La création littéraire ne cesse d'évoluer, et finit toujours par être soumise à un jugement critique périodique. Rappelons que « Clov » a dressé un diagnostic très sombre sur sa période d'activité antérieure. Rien d'étonnant donc à ce que les « plantes cultivées » par « Clov » ne s'épanouissent pas comme elles auraient dû. La mort du grain de blé (Jean 12, 20-33) et la naissance d'une nouvelle plante suggèrent une conception cyclique du temps sur le plan du texte initial. En d'autres termes, les textes de théorie littéraire sont soumis, eux aussi, à la cyclicité (déclin et épanouissement alternent avec régularité) ; le désir de les intégrer dans un modèle temporel linéaire en vue de leur conférer un caractère de longévité a échoué.

« Hamm » a tenté d'attacher « Clov » à son historicité par le biais de ses récits, tout en sachant par expérience qu'on ne peut pas vivre seulement dans le présent historique. La description du temps et de ses effets néfastes aurait dû ôter à « Clov » toute perspective d'avenir. Les récits de « Hamm » se caractérisent, eux aussi, par une certaine cyclicité : il raconte toujours la même histoire, autrement. Il croit de toutes ses forces être le maître du fruit de son travail (aussi bien de ses récits que de Clov). « Clov » a toutefois fini par ébranler durablement ce fort sentiment de souveraineté.

Tout comme la fin est (peut-être) pressentie dans les premières scènes de la pièce, le début est (peut-être) présent en filigrane dans les dernières scènes grâce à l'apparition de l'enfant (un nouveau mode d'écriture). L'absence de péripéties a empêché toute forme d'anticipation des événements futurs, l'apparition d'un enfant n'a donc pas manqué de constituer un moment de surprise intense. Le sentiment d'avoir affaire à un temps cyclique, où la vie, selon la sagesse des anciens Éléates, forme un tout en soi fini et ne cesse pas de se reproduire, s'en est dégagé.

Hamm espère que lui et Clov finiront pas être porteurs de sens – en d'autres termes, l'art idéaliste, tel qu'il fut transmis par « Hamm », devrait permettre de lutter contre l'oubli.

LITTÉRATURE, LANGUE, HABITUS, TEMPS ET CONSCIENCE

Les deux textes réfléchissent sur la nature de l'homme, et sur l'idée qu'il se fait de lui-même. Dans le cadre de notre lecture, la notion d'homme a été limitée à l'homme en tant qu'auteur et que poète. Cette approche nous a permis de mieux saisir les enjeux de l'activité littéraire proprement dite : sa raison d'être, son impact sur le monde culturel, le pourquoi et le comment de son évolution, de son déclin.

Nous y avons également vu s'y refléter une certaine forme d'autoréférentialité, une tentative réussie pour l'auteur de mettre en scène sa propre création littéraire, en tant que sujet. Pour qu'un sujet puisse se connaître lui-même, deux possibilités s'offrirent à lui : dialoguer avec autrui (dans le premier texte) ; disposer de plusieurs consciences (dans le second texte). Parler de connaissance de soi revient en l'occurrence à parler de la connaissance relative aux problèmes étroitement liés à l'activité littéraire. Deux phénomènes ont joué un rôle capital dans ce processus : le temps et l'habitus. En effet, toute chose, tout événement comprend une dimension temporelle, de même que tout acte humain est marqué par son habitus. A la recherche des équivalences, nous nous sommes fondée sur l'évidence suivante : tout sujet dispose d'une mémoire dans laquelle sont sauvegardées des bribes de l'expérience, de l'imagination et de la pensée, agencées selon un certain ordre logique. Cet ordre est lié à la temporalité et à l'habitus, c'est-à-dire à la manière dont le sujet choisit ses données, les dépose et y accède. Selon Husserl, la conscience est le présent vivant de sa matière ; elle est une conscience de quelque chose. Les textes l'ont montré : la manière d'accéder aux informations de la mémoire dépend de la conception du temps prônée par le sujet à un moment donné. Cette conception, intériorisée par le sujet, nous a donné la clef pour comprendre comment la conscience est constituée et comment elle agit dans la littérature. Nous nous sommes donc mise à la recherche d'un faisceau d'indices susceptibles de nous révéler les différentes conceptions du temps (linéaire, cyclique, saisi en tant que durée) adoptées par les différentes consciences. Car, par ailleurs, ces conceptions ne sont pas sans exercer une influence non négligeable sur le sujet en quête de sa liberté. Liberté qui fut constamment entravée par le passé, par la transmission de connaissances, par les usages de l'environnement culturel en action et par ses institutions. C'est ce que nous avons appelé « l'empreinte de l'habitus. »

Les deux textes font apparaître deux réalités, l'une concrète et explicite, l'autre virtuelle et implicite. Les éléments poétiques (à l'époque réservés à la littérature et à l'art) trouvent chez nos auteurs

leur place dans le monde du quotidien. L'expérience directe de cet univers constitue chez nos deux auteurs l'essence de la poésie, contrairement à l'habitus traditionnel du moment²¹⁰. Il est vrai que la poésie existe également d'une certaine manière hors de l'art, en tant qu'objectivité. Il en est de même de la philosophie. Si cette dernière figure la connivence avec la vérité ; la poésie de nos auteurs figure la connivence avec le quotidien. Cette relation tissée avec l'ordinaire ressemble à un processus magique qui métamorphose le banal, en autre chose de plus précieux ; une plus-value qu'il aurait été dommage de ne pas voir. Ainsi transformés par magie, le quotidien, l'éphémère, l'insignifiant, nous ont poussée à réfléchir ; ils ont ouvert la voie à la réflexion littéraire et philosophique. La temporalité et l'habitus, ces forces puissantes agissant au cœur de l'existence (non seulement) littéraire, ont pu déployer pleinement leur effet. Ce qui nous a particulièrement fascinée, c'est de voir se dérouler devant nos yeux la vie littéraire, mise en scène sans artifice. Le manque de logique apparent de certains propos énoncés dans les textes initiaux a fini par se dissiper. Le sens des textes initiaux se trouve inscrit par-delà l'argumentation, dans le mythe de l'expérience immédiate. Le jeune Adam et Clov se sont consacrés à la description et à l'analyse de phénomènes concrets. L'expérience leur a appris toutefois que les apparences pouvaient être trompeuses. Adam n'a pas pris tout de suite conscience du vieillissement de sa femme. Clov ne s'est aperçu qu'après coup s'être trompé de fenêtre pour observer le monde extérieur.

Le choix de la méthode n'a malheureusement pas permis d'accorder à l'aspect humoristique du texte toute la place qui lui revenait. Nos textes, même habités pas le plus grand désespoir, ne sont jamais tombés dans le sérieux excessif. En revanche, il est difficile de parler de beauté esthétique pour ce qui concerne la représentation de cette réalité, et il en va de même de la langue. Le langage relativement simple utilisé ici présente toutefois des particularités qui ont permis de distinguer les différents modes d'écriture entre eux. Les personnages du premier texte représentèrent chacun un mode d'écriture différent ; dans le deuxième texte, ce sont deux possibles voies diamétralement opposées de la création littéraire qui se battent au sein du sujet. « Adam » et « Hamm » entretiennent un rapport très différent au langage. « Hamm » souffre d'une incapacité à manier avec habileté le langage, un mal qui le mine ; « Adam » n'éprouve aucun sentiment douloureux à l'égard de sa maîtrise du langage ; seul le corset idéologique imposé à l'expression

210 Jehan Bodel inséra, lui aussi, des scènes réelles dans son œuvre. Quant au jeune Samuel Beckett, il était sous l'influence du surréalisme, voire du romantisme.

langagière et ses possibilités le préoccupe à tel point qu'il en tombe malade.

Nombreux sont les philosophes qui, au cours des derniers siècles, ont abordé la question du temps. Quelle que soit l'approche développée, le temps résiste à toute définition simple. Les nouveaux modèles s'accordent sur un point fondamental : il existe deux formes de temps, l'un universel (objectif) qui se rapporte au monde, l'autre individuel (vécu) qui se rapporte au sujet. Traiter de la problématique du temps équivaut à se tourner vers les œuvres philosophiques qui abordent ce thème, ainsi que vers les genres littéraires s'y référant. Ces derniers ne tentent pas d'expliquer le temps (et de manière indirecte l'existence humaine, le monde), mais d'illustrer cette problématique par des récits, la mise en scène de personnages littéraires. La plupart des considérations temporelles présentes de manière implicite ou explicite dans la littérature représentent en règle générale une tentative de rapprochement des discours philosophico-théologiques, conférant ainsi au discours littéraire une dimension métaphysique, même s'il n'est pas question de fournir une réponse à des interrogations métaphysiques. Nos textes ne mettent pas non plus au centre de leur préoccupation la problématique du temps.

Ce qui a retenu avant tout notre attention ce sont les incidences relatives au traitement littéraire du temps. Dans un premier temps, nous avons constaté que le temps constitue une menace sérieuse pour tout ce qui existe, l'habitus garantissant en revanche sa sauvegarde, du moins pour ce qui concerne le comportement humain. Nous nous sommes également penchée sur le comportement des modes d'écriture face à la fuite du temps, ainsi que sur leurs habitudes fortement ancrées dans leur quotidien.

La nouveauté, sous l'emprise de l'habitus, recourt souvent au passé, et fait ainsi apparaître le caractère temporel des textes. Ce procédé n'est pas nécessairement perçu comme un atout. « Adam » portait une grande admiration à un mode d'écriture suranné « Henri » ; « Hamm » s'est approprié bon nombre de caractéristiques propres à « Nagg » et « Nell », qu'il rejette depuis. Les habitudes, héritées des parents ou engendrées par la pratique, n'ont guère été appréciées par les modes d'écriture concernés en dépit du fait qu'elles auraient pu assurer une certaine continuité et consolider leur identité. C'est surtout le cas d'« Adam » et de « Hamm », en quête d'une écriture libérée de toutes règles contraignantes issues des systèmes passés. La manière dont les protagonistes tentent d'échapper à leur propre passé littéraire présente quelques similitudes. « Adam » quitte sa femme et s'éloigne de son père ; « Hamm » est très agressif à l'encontre de ses « parents ». Cette manière radicale de tirer un trait sur son passé devrait permettre aux protagonistes de disposer d'une plus grande liberté d'action dans le présent.

Par ailleurs, nous nous sommes également intéressée aux éléments particuliers du texte, susceptibles de nous fournir des renseignements précieux sur la caractérisation d'un mode d'écriture, c'est-à-dire aux éléments présentant une certaine durée. Ils garantissent ainsi l'identité du mode d'écriture pour un certain laps de temps. Ces éléments furent créés par une conscience en particulier, plus précisément par plusieurs consciences partielles. Plusieurs d'entre eux, participant de l'habitus, ont acquis un statut distinctif dans la mesure où ils échappent de manière provisoire à la temporalité.

La représentation du temps est double dans nos textes : nous avons d'une part une réalité passée (incarnée par « Henri », les « parents » de « Hamm », ainsi que « Hamm », en tant que « père »), d'autre part une réalité future possible (incarnée par « Adam », par l'« enfant » découvert par « Clov »). Le présent figure ainsi le temps augustinien d'une période de transition culturelle. Les personnages, quant à eux, vivent dans différentes temporalités, celles qui conditionnent leur existence. Le problème de la temporalité et le problème de la quête d'identité sont étroitement liés dans nos textes. En effet, un détail intéressant relatif au temps revient dans les deux textes. La première pièce de théâtre se joue pendant la nuit ; la seconde, dans un gris atemporel ; le soleil a disparu et le temps semble s'être arrêté. L'homme a tendance à perdre tout sentiment du temps dès lors qu'il évolue dans un environnement dépourvu de *contours* distincts. Nous avons compris l'absence de luminosité (assurée dans la nature par le soleil) comme un manque de lien avec l'idéal, l'éternité. Le vécu temporel est manifeste aussi bien dans le *Jeu de la Feuillée* que dans *Fin de partie* : Adam le perçoit à travers Maroie ; Hamm, dans sa propre chair.

Les événements culturels majeurs, souvent marqués par une conception temporelle distincte propre à une époque, sont capables de déstabiliser un sujet littéraire qui portera dès lors une attention plus grande à son habitus. Ce dernier permet une meilleure orientation au quotidien, fournit des stratégies efficaces pour affronter les difficultés de la vie. Par ailleurs, il contribue pour une large part à la constitution de l'identité, en empêchant une éventuelle *scission* du sujet aux prises avec le temps objectif. Il est le résultat d'une longue expérience faite au contact d'objets issus du monde culturel, et de longs échanges avec d'autres sujets littéraires. Ce processus permet d'acquérir des dispositions durables dont les habitudes font partie. Notre analyse a montré que les modes d'écriture présents dans nos deux textes avaient vu le jour dans une période marquée par une grande incertitude, d'où l'importance accordée à la réflexion sur l'habitus.

L'habitus transmis par les « parents » fait naître une attitude ambivalente chez les « enfants ». Au commencement, c'est la joie qui domine, les acquis transmis permettent de ménager ses forces, d'élargir

son horizon, puis s'ensuivent les plaintes relatives au manque de liberté d'esprit dû aux habitudes qui se sont profondément installées.

Les actions des personnages ne trouvent aucune justification dans les textes initiaux. Seul l'habitus fournit des éléments de réponse aux schémas d'action mis en œuvre. En effet, les protagonistes sont prisonniers de leurs habitudes. « Adam » ne succombe pas à la tentation de s'asseoir sur ses lauriers, contrairement à « Hamm ». Aucune expérience, de quelque nature qu'elle fût, n'a été en mesure d'éveiller en lui une envie de changement quelconque. En effet, il est plus facile pour l'individu isolé de s'abuser lui-même, que pour le membre d'un groupe solidaire. Dans le premier texte, à l'exception du « fou », tous les modes d'écriture ont fini par renouer avec la tradition littéraire, gage de sécurité.

Le simple acte de routine accompli par le sujet n'apporte aucune expérience, aucune connaissance nouvelle. *Fin de partie* se fonde sur les actes répétitifs du sujet. Chaque personnage du *Jeu de la Feuillée* occupe une fonction précise, dictée par son habitus, au sein de son environnement culturel. Chez Adam de la Halle, l'individu – pour ainsi dire la généralisation de l'autre – se considère sous une perspective collective, chez Samuel Beckett, cette perspective se limite au présent et au passé de l'individu. La faculté d'anticiper sur le comportement de l'autre personnage, de l'autre conscience partielle aurait grandement facilité l'activité littéraire et permis ainsi d'entretenir une collaboration fructueuse. Dans les deux cas, celle-ci ayant fait défaut, la coopération a échoué. Une conception du temps radicalement différente ainsi qu'un habitus de nature très différente ont ruiné toute chance de succès.

La mission principale que l'écrivain s'assigne reste la quête inlassable de la pérennité dont il serait l'artisan (« Adam »), ou l'attente sans fin d'une confirmation que son œuvre est dotée d'une telle qualité (« Hamm »). Toutefois, ni les fées, ni une intelligence extraterrestre ne sont en mesure de garantir un tel effet. En effet, seul le changement est une valeur universelle ; nul ne l'ignore. D'une part, le temps et la temporalité engendrent en permanence des changements dans le paysage culturel ; d'autre part, l'habitus, fruit d'une certaine époque littéraire, constitue un obstacle sérieux à la compréhension des œuvres issues d'une époque antérieure. C'est ainsi que, au fil du temps, seules quelques œuvres obtiennent une reconnaissance institutionnelle ; et que quelques autres, encore moins nombreuses, connaissent un grand succès auprès du public. A la problématique de la portée d'une œuvre s'ajoute celle de la subjectivité de la connaissance. Selon Protagoras, la vérité universelle n'existe pas, puisque ce qui est vrai varie pour l'homme selon les époques. Berkeley va plus loin encore : pour lui, un monde hors de toute perception et réflexion n'existe pas. Ce point de vue ne facilite pas la représentation du processus littéraire. Nos deux pièces de théâtre sont une tentative audacieuse de représentation de

l'irreprésentable – mais une tentative vouée à l'échec, comme le note d'emblée le spectateur. Néanmoins, l'alternance du comique et du sérieux provoque en lui le rire.

Les deux textes laissent transparaître la possibilité d'un nouveau départ, mais il est vrai qu'une pointe de pessimisme se fait jour. En fin de compte, nous aurions pu nous laisser séduire par les positions adoptées : le temps n'était déjà plus ce qu'il était autrefois, et l'habitus plus ce à quoi nous étions habitués. Et pourtant, dans un premier temps, rien ne changea.

RÉPERTOIRES

I. RÉPERTOIRE CONCEPTUEL : *LE JEU DE LA FEUILLÉE*

CONSIDÉRATIONS SUR LE MONDE : UN SENTIMENT D'IMMENSITÉ

1) Éléments du monde réel, représenté et virtuel

Les personnages (hommes et femmes) et leurs équivalences conceptuelles (« modes d'écriture » et « genres ») circulent dans leur propre univers environnant, peuplé de leurs différentes réalités. Sous la désignation de constituants du *monde réel*, nous comprenons toutes les choses figuratives et non figuratives que nous supposons connues par Adam de la Halle. De manière ponctuelle, quelques connaissances des temps modernes viendront compléter les analyses de ces éléments. Sous la désignation de constituants du *monde représenté*, nous entendons un choix d'éléments du « monde réel » présents dans le texte étudié. Lorsque nous traiterons de ces composants, nous appuierons notre argumentation sur les citations adéquates issues du texte. Les éléments du « monde virtuel » découlent du procédé d'ancrage (ou de généralisation de l'ancrage) qui confère aux constituants du « monde représenté » une signification virtuelle. Par ailleurs, ces significations, ou les faits désignés par celles-ci, relèvent à nouveau du « monde réel ». Prenons un exemple : les hommes et les femmes, deux données du « monde réel », transposés, conformément à l'ancrage, en « modes d'écriture » et en « genres » dans le « monde virtuel », acquièrent une nouvelle signification. Signalons que ces deux notions « mode d'écriture » et « genre » existent également dans le « monde réel », du moins pourrait-on les définir de manière analogue. Ainsi, l'ancrage choisi implique que toutes les choses du « monde virtuel » ne soient pas figuratives.

Dans le cadre de notre analyse textuelle, nous procéderons à un examen détaillé de tous les éléments du « monde représenté », en fonction de leurs éléments correspondants dans le « monde virtuel ». L'un des problèmes posés par cette approche sera de découvrir les rapports entre les objets familiers (qui ne renvoient pas à un sens plus élevé, ni même en suggéreraient un) et les éléments ressortissant à la terminologie abstraite. La difficulté majeure reste cependant celle de substituer aux formulations et notions abstraites du « monde réel » d'autres formulations et notions abstraites du « monde virtuel », et ce d'autant plus, qu'à première vue, celles-là nous paraissent tout à fait sensées sous leur forme habituelle. Penchons-nous maintenant sur les principes de bases de la généralisation de l'ancrage.

Les formations de sens attribuées aux personnages masculins et féminins, dans les limites de l'ancrage, ont été définies de manière très générale. Il convient désormais de décrire les plus importantes propriétés et relations virtuelles correspondantes à partir des données équivalentes issues du « monde représenté ». Le corps, avec ses propriétés et

ses aptitudes, mis en relation avec son homologue virtuel, pourrait constituer le point de départ de cette analyse. L'ancrage s'étendrait ainsi au corps des personnages, à ses éléments constitutifs et à son fonctionnement. La tête, les bras, les jambes et le tronc de même que certaines fonctions corporelles recevraient, conformément au thème général (processus de la composition littéraire), une nouvelle signification. Le lien qui les unit au « mode d'écriture » et au « genre » devrait être aussi organique et fonctionnel que celui qui lie les parties du corps à l'individu même. Les différences spécifiques au genre devraient être retenues en accord avec le sens.

L'élargissement au corps de ces considérations influencerait nécessairement la formation de sens pour tous les éléments de l'environnement immédiat des personnages. Ceux-là devraient également recevoir des équivalences virtuelles adéquates. En conséquence, il faut accorder une attention particulière aux propriétés invariantes du réseau de relations à l'œuvre dans le « monde représenté ». Un groupement rudimentaire des éléments représentés devrait faciliter l'attribution des nouvelles significations.

Un des premiers ensembles pourrait réunir tous les éléments de l'alimentation ; un second, ceux de l'habillement. La nourriture et l'habillement entretiennent un lien très étroit avec la corporéité de l'être humain. La relation à la base des redéterminations correspondantes (habillement, nourriture et corporéité) devrait présenter la même structure que celle qui unit les éléments de départ entre eux. L'alimentation sert principalement à la préservation immédiate de la fonctionnalité physique ; les éléments correspondants à définir devraient de même servir à la sauvegarde d'une possibilité déterminée de la composition littéraire.

De par leur origine, les vêtements et l'alimentation dépendent largement du monde animal et végétal. Ils sont par conséquent issus d'une réalité déjà existante et distincte du corps des personnages. Aussi l'ancrage doit-il s'étendre au monde animal et végétal. En conformité avec ce qui vient d'être énoncé, les éléments correspondant aux animaux et aux plantes devraient livrer les fondements aux éléments qui assureraient la pérennité de la composition littéraire et garantiraient son pouvoir de séduction.

L'être humain, en tant qu'être pensant, ne se réduit pas à un tissu de connexions matérielles, sa relation aux autres est déterminée par des liens immatériels, notamment l'amour, l'amitié, la parenté. Nous ne pouvons donc restreindre notre étude aux seuls phénomènes physiques et matériels. Il est ainsi indispensable de réfléchir sur les éventuels liens entre les « modes d'écriture » et les « genres », puis de les mettre en parallèle avec leurs homologues « concrets ». Il s'agira également de découvrir des équivalences virtuelles pour les activités purement intellectuelles, à savoir la réflexion, la transmission du savoir, etc.

Comme nous le verrons plus loin, les nouvelles formations de sens ainsi acquises débouchent sur une véritable représentation d'une partie majeure de la poétique du XIII^e siècle, une poétique au sens de figuration des genres, des formes poétiques, des moyens de représentation, des styles et des conditions d'émergence d'un texte, pour ne citer que les éléments essentiels. Parallèlement à une poétique du Moyen Âge, généralement désignée comme normative, un nouveau type de poétique apparaît au carrefour du dialogue entre les différents textes (représentés par les personnages). L'absence de caractère théorique d'une pièce de théâtre fait que seuls quelques attributs de cette poétique peuvent être esquissés. S'il s'agit certes d'une forme rudimentaire, elle n'en est pas pour autant dénuée d'intérêt : du moins nous incite-t-elle à la réflexion.

Conscients de la complexité de cette démarche, qui peut à juste titre susciter quelques interrogations sur sa réalisation, nous voulons, avant de nous mettre à la recherche proprement dite des nouvelles significations, ordonner les éléments essentiels du « monde représenté » (et par là du « monde réel ») selon un modèle clair et intelligible, afin de faciliter notre tâche et d'obtenir une vue d'ensemble. Cet univers, conformément au texte initial, se compose de l'entourage immédiat d'Adam et de ses collègues, autrement dit du milieu arrageois, et d'un environnement plus large, hors des frontières locales. Il renferme aussi bien des éléments figuratifs (personnages, animaux, artefacts, etc.) que des éléments non figuratifs (activités, concepts, amitié, etc.). Le modèle requis devrait consister, dans la mesure du possible, en un nombre déterminé de petites unités liées entre elles par un lien logique, et apparaître ainsi comme applicable.

2) Ordres divins : le monde

Monde réel et monde représenté

La théorie classique des quatre éléments de l'Antiquité, également très connue au Moyen Âge, offre un modèle accessible et global du « monde réel » dépassant les limites du « monde représenté ». Empédocle²¹¹, le père fondateur de cette théorie, ajoute aux trois principes fondamentaux – l'eau de Thalès²¹², l'air d'Anaximène²¹³ et le feu d'Héraclite²¹⁴ – la

211 Empédocle (v. 483 av. J.-C. – v. 420 av. J.-C.) traite des quatre éléments dans son œuvre allégorique, *De natura*. Il comprend les éléments en tant que racines de l'être (le terme « élément » revient à Platon). En s'appuyant sur la description d'un tableau, il compare les effets de la nature au processus artistique.

212 Thalès de Milet (v. 625 av. J.-C. – v. 547 av. J.-C.) est le premier à chercher une réponse à la question de l'origine et de l'ordre du monde. Selon lui,

terre, en tant que quatrième élément. Selon lui, « ce qui nous apparaît comme le commencement et la fin d'un être n'est qu'une illusion ; en réalité, il n'y a rien que mélange, réunion et combinaison qui s'opposent à la séparation des constituants et à leur décomposition. »²¹⁵ Aristote ajoute une *quinta essentia*, l'éther. Dans sa *Meteorologika*, il définit deux espaces du cosmos, l'un situé plus bas et l'autre plus haut que la lune. Le monde sublunaire (en réalité terrestre) est composé des quatre éléments (terre, eau, air, feu) et le monde situé au-dessus de la lune d'éther. Ce dernier, tenu pour excellent, voire divin, est l'agent unificateur de tous les principes. Pour Empédocle, les quatre éléments sont immuables ; en revanche, pour Aristote ils sont transmuables. Platon²¹⁶ attribue aux quatre éléments quatre catégories : au feu les astres, à l'air les animaux aériens, à l'eau les animaux aquatiques, et à la terre les animaux terrestres. Trois éléments sont ainsi compris comme des espaces vitaux (l'air, l'eau, la terre), et le quatrième comme un lieu de séjour (le feu). Au XII^e siècle, ce sont des symboles animaux qu'on assigne aux éléments ; le feu personnifié monte un lion, l'air un aigle, l'eau un poisson et la terre un taureau. Aux yeux de Proclus (un néo-platonicien), le feu et l'air sont abstraits, l'eau et la terre concrètes.

Les quatre éléments de l'Antiquité (appelés ci-après « éléments basiques ») n'entrent pas dans la pensée chrétienne en tant que modèle de la nature, mais par le biais de la Genèse, en tant que premières manifestations divines. Cette conception précède la réception d'Aristote. L'ouvrage *Imago mundi* d'Honorius Augustodunensis²¹⁷ est significatif à ce propos. Il tente de visualiser la structure élémentaire du monde, qu'il se représente comme un œuf, à partir des quatre éléments. Gervais de Tilbury s'inspire de ce modèle pour son texte *Otia imperialia*. Un autre modèle voit le jour à l'Ecole de Chartre. Thierry de Chartres (-1155), en référence à Augustin, décrit quatre causes à l'origine du monde : *causa efficians* (Dieu), *causa materialis* (les quatre éléments, créés par Dieu à partir du rien), *causa formalis* (sagesse divine représentée par le fils) et

l'eau est à l'origine de tous êtres, du général et de l'immuable. L'eau est un élément empirique, perceptible par l'observation de la nature. Thalès est le premier philosophe de la nature.

- 213 Pour Anaximène de Milet (v. 550 av. J.-C. – v. 480 av. J.-C.) l'air et un principe rationnel qui, par réfractions et condensations, donne naissance à toutes choses.
- 214 Héraclite d'Éphèse (v. 550 av. J.-C. – v. 475 av. J.-C.) considère l'éternel feu vivant, en tant que devenir, comme le principe de l'être. Le feu primordial est la raison pure (Logos).
- 215 *Dictionnaire de philologie*, entrée les quatre éléments, p. 494.
- 216 De plus, Platon assigne quatre formes géométriques régulières aux éléments.
- 217 Honorius Augustodunensis (vers 1080 – vers 1137) est l'auteur d'une œuvre théologique, philosophique et encyclopédique.

la *causa finalis* (Saint-Esprit, l'âme du monde pour Platon). L'œuvre d'Aristote, notamment la partie théorique de sa philosophie de la nature incluant la doctrine des cinq éléments (*Phys.* I 7 et *Mét.* VII 7) a connu un grand succès dès sa réception.

Consacrons-nous désormais à l'étude de ces quatre éléments basiques – nous considérons le feu comme un élément double – d'une part, en tant que composante fondamentale, au sens empédoclien du terme, et d'autre part en tant qu'espace vital (en partie naturel) selon une interprétation libre de Platon. Dans un tel espace, nous trouvons non seulement l'élément basique en tant que *continuum* informe et atemporel, mais encore d'autres éléments figuratifs et non figuratifs d'une plus grande complexité. Ce modèle, bien qu'il ne corresponde pas aux connaissances scientifiques actuelles, est tout à fait opérationnel. Ce qui est au centre de notre attention, ce n'est pas de vérifier la justesse scientifique de ce modèle, mais de reprendre et d'adopter un cadre formel et construit du monde réel.

Les quatre éléments basiques, appréhendés en tant qu'espaces concrets incluant tous les objets et les êtres vivants s'y référant, jouent un rôle essentiel pour la compréhension du « monde réel ». Ainsi, par exemple, l'espace aquatique englobe-t-il les différentes sortes de poissons et les plantes aquatiques, l'espace aérien les oiseaux et les insectes volants. Dans notre modèle, dérivé d'Empédocle, les quatre espaces seront saisis de manière autonome, autrement dit, pour une large part indépendant l'un de l'autre. Sous le terme d'*espace aquatique*, nous comprenons les océans et les eaux de la planète terre ; sous celui d'espace terrestre, les continents et les entrailles de la terre ; sous celui d'espace aérien, la zone située au-dessus des eaux et de la surface de la terre ; et, par le terme de feu, les hautes régions de l'air, à savoir le ciel. L'espace qui se situe immédiatement à la surface terrestre, lieu de séjour des animaux, des plantes et de l'homme et ses artéfacts, occupe une place privilégiée. Trois éléments basiques peuvent être saisis en tant que matière (la terre, l'eau, l'air), et le feu en tant que mode familier de combustion.

Déjà Empédocle ne s'était pas contenté d'interpréter les éléments sur le plan matériel, mais également sur le plan abstrait, en tant que principes élémentaires du pouvoir divin. Zeus désignait le feu ; Héra, l'air ; Hadès, la terre ; et Néstis, l'eau. Hegel porta un grand intérêt à cette interprétation empédoclienne. Selon lui, ces principes fondamentaux permettent de passer de la représentation sensible à la pensée, au concept.

Les principes empédocliens seront désormais compris au sens objectif en tant que causes premières, principes de l'être et, au sens subjectif, en tant que principes de la pensée, de l'action, de la création littéraire (pour ne citer que quelques exemples). Pour Empédocle, ce sont donc des constituants du monde ; pour nous, des constituants du monde

intellectuel sur la base desquels la généralisation de notre pensée peut se donner libre cours. Seuls seront pris en compte les domaines et les éléments ressortissant à la théorie littéraire et aux sciences, tels que la philosophie, la théologie, les sciences naturelles ou encore la politologie, et qui influent sur cette dernière.

Les développements théorico-scientifiques fondamentalement différents se distinguent par un usage particulier du langage propre à chaque science, qu'il s'agisse de la conceptualité ou des règles régissant l'emploi de ces concepts. Ce qui est donc typique du langage théorique, c'est sa terminologie. Celle-ci désigne l'ensemble des concepts spécifiques élaborés par une science. Il s'agit en quelque sorte de dictionnaires imaginaires. L'avantage d'une terminologie réside dans l'univocité et la brièveté de ses explications. La délimitation des espaces scientifiques s'effectue en premier lieu par le biais de leur terminologie dominante. Nous ne retiendrons que les concepts théoriques et méta-théoriques de ces terminologies. Les concepts théoriques, en se référant à un objet décrit par une théorie, font partie intégrante de cette théorie. Les concepts métathéoriques posent une réflexion sur les propriétés de la théorie. Les terminologies élaborées jusqu'à aujourd'hui nous permettent une meilleure description des espaces scientifiques les plus importants. Une première classification des sciences nous est donnée par Aristote, qui distingue trois domaines : le premier, théorique, qui comprend la philosophie, les mathématiques et les sciences naturelles ; le deuxième, pratique, avec l'éthique, la politique et la rhétorique ; le troisième, poétique qui englobe la rhétorique, l'artisanat, la poésie et la médecine. Retenons sa distinction fondamentale entre « la théorie, la pratique et la poétique » et voyons quelles sont les possibilités d'application de ce modèle pour notre classification. Nous comprenons l'*eau* et le *feu* en tant qu'espace théorique, la *terre* en tant qu'espace de la pratique et l'*air* en tant qu'espace de la littérature, de la poésie, un lieu où règne la terminologie de la théorie littéraire (qui correspond à une partie de la *poiesis* d'Aristote).

À un ensemble conceptuel de la terminologie en question doit correspondre un élément basique déterminé de l'espace correspondant. Tant que les concepts individuels ne sont pas insérés dans un contexte déterminé, on peut les considérer comme un *continuum* informe. Ils occupent l'espace abstrait leur appartenant. Dans cet espace se trouvent également les éléments d'une plus haute complexité, issus des éléments basiques, tels que les théories, les dogmes, les doctrines, les axiomes.

Le monde virtuel

La partie intellectuelle abstraite du « monde réel » que nous venons de dépeindre revêt une grande portée pour nos considérations. Conformément à l'ancrage, nous y trouvons tous les éléments constitutifs du

« monde virtuel ». En d'autres termes, le « monde virtuel » se compose des éléments de la partie intellectuelle du « monde réel » qui sont eux-mêmes des éléments de la composition littéraire (tels que les « modes d'écriture » et les « genres »), ou alors des éléments exerçant une grande influence sur ceux-ci.

Notre tâche consiste donc à projeter les éléments figuratifs et non figuratifs restant du « monde représenté » sur les éléments correspondants du « monde virtuel ». Compte tenu du caractère invariable de l'emplacement, certaines catégories de choses du « monde représenté » et leurs correspondances dans le « monde virtuel » se retrouveront dans le même espace du « monde réel » (c'est-à-dire dans l'un des espaces définis ci-dessus). Pour ce qui concerne les « modes d'écriture » et les « genres », outre l'intérêt que nous porterons à leurs caractéristiques et à leurs rapports mutuels, nous réserverons une attention particulière aux influences subies à l'intérieur du même espace. Ce qui ne veut pas dire que d'autres éléments appartenant à d'autres espaces ne puissent exercer une influence sur certaines caractéristiques, sur certaines relations.

a) Le feu

Monde réel et monde représenté

Le feu n'apparaît de manière explicite qu'une seule fois dans notre texte, sans être toutefois inséré dans un contexte plus large : le *dervé* s'écrie au vers 1028 « Ahors, le fu ! le fu ! le fu ! » / « Dehors ! Au feu ! Au feu ! Au feu ! ». De manière implicite, il transparaît dans le nom d'un personnage : *Aelis au Dragon* (v. 305), le dragon étant connu pour sa capacité de cracher du feu. Les planètes, elles aussi, ne sont évoquées que de manière indirecte. Notre pièce se joue la nuit, ce n'est qu'aux derniers vers que le jour commence à poindre. Cet indice renvoie au soleil qui met fin à la nuit et introduit le jour. Dans cet espace du « monde représenté » se trouvent donc trois objets concrets, à savoir le feu, en tant qu'agent de la combustion, le dragon et le soleil.

Dans la partie sublunaire du « monde réel », le feu est perceptible à l'œil, sous forme de langues de feu, et au toucher en tant que source de lumière et d'énergie calorifique, processus qui implique la transformation de la matière par combustion. Par ailleurs, ces deux aspects jouent un rôle capital dans l'émergence de notre culture – qu'on songe entre autres à la figure de Prométhée. Contrairement aux autres éléments, on ne peut pas à proprement parler d'espace vital pour le feu, dès lors qu'aucun être vivant terrestre (hommes, animaux, plantes) ne peut lui être assigné (à l'exception de la salamandre, dont on dit qu'elle peut traverser le feu). Platon le comprend comme le lieu de séjour des

astres. Zénon affirme que l'âme humaine est constituée par le feu, l'élément premier.

L'éther, défini par Aristote, est souvent appelé au Moyen Âge « feu céleste », matière lumineuse qui prête son apparence et ses vertus aux choses terrestres ; autrement dit, il est doté de qualités divines. Nous trouvons dans les Saintes Ecritures d'autres allusions religieuses. Dans *l'Ancien Testament*, Dieu choisit à maintes reprises le feu comme symbole. Il apparaît à Moïse dans une flamme au milieu d'un buisson (Ex 3,2) ; il guide son peuple la nuit par une colonne de feu pour les éclairer (Ex 13, 21). Dans *l'épître aux Hébreux* (Hé 12, 29) Dieu est un feu dévorant. Dans la symbolique chrétienne, les langues de feu annoncent la venue du Saint-Esprit. Le feu incarne avant tout la révélation divine, en tant que source de lumière, il est éclaircissement des problèmes humains par la raison²¹⁸ divine (*intellectus Dei*).

Monde virtuel

Par *feu*, nous entendons un espace pour les éléments relevant d'une connaissance qui ne dépend pas de l'expérience et dont la description procède de manière indirecte. Une partie de cet espace correspond à l'éther et sa terminologie ressortit à la théologie révélée, la *Révélation*, comprise en tant que dévoilement d'une réalité religieuse cachée (vérité transcendante) qui ne peut être ni saisie, ni fondée par la raison. La philosophie connaît également une forme de connaissance indépendante de l'expérience. Celle-ci découle de l'intellectualité supérieure de l'être humain (raison, logos), moyen d'accès aux principes d'un ordre supérieur. Platon parle de principes innés de connaissance. Aristote, quant à lui, distingue la raison pratique de la raison théorique. Dans cette deuxième partie de l'espace « feu », le domaine sublunaire, règne une terminologie philosophique déterminée : celle de la raison théorique, au sens d'aptitude humaine d'origine divine à accéder à la connaissance.

Les vérités ici dévoilées n'ont pas besoin du secours de la force de persuasion ; celui dont le jugement est « correct » (orthos, logos), celui qui comprend ne doutera point. Nous avons affaire ici à des concepts étrangers à la réalité pratique, à des idées transcendantes (Dieu, la liberté, l'immortalité).

Dans cet espace, nous ne rencontrons aucun élément de la composition littéraire ; y figurent en revanche des éléments exerçant une forte influence sur celle-ci. Leur effet portera avant tout sur les caractéristiques issues d'une composition littéraire d'inspiration religieuse,

218 Afin d'éviter toute confusion, nous utilisons les termes « raison » et « entendement » au sens moderne.

voire d'orientation néo-platonicienne. Les propriétés d'une représentation figurée seront les plus touchées. La portée des changements occasionnés sur certaines propriétés de la composition littéraire devrait transparaître dans la conception sous-jacente du monde.

b) L'eau

Monde réel et monde représenté

L'eau apparaît en filigrane dans notre pièce, notamment en tant qu'espace vital pour les animaux aquatiques ; nous n'y trouvons à première vue aucun renvoi explicite à un contexte plus large.

L'eau (au sens de *mer, océan* et non au sens d'*eau potable*) a toujours été considérée comme le lieu d'origine de toute vie. Pour Anaximène, la vie naît de l'eau et les hommes dérivent des poissons. L'eau et le feu, deux éléments antagonistes, sont sous forme de chaleur et d'humidité indispensables à la vie. On peut lire dans un ouvrage hippocratique du IV^{ème} siècle que l'âme humaine résulte d'un mélange de feu et d'eau, composantes fondamentales de l'homme.

Monde virtuel

L'eau, principe de toute forme de vie²¹⁹, peut être appréhendée, de manière plus générale, en tant que source des possibilités de l'être humain. Tout discours sur l'être est une pensée fondamentale de nature soit philosophique (au sens de la philosophie théorique), soit scientifique, soit théologique (au sens de la théologie théorique) sur une question de fond. La réflexion, une propriété de la surface de l'eau, renvoie métaphoriquement au retour de la pensée sur elle-même. Chez Aristote et chez Thomas d'Aquin, le mouvement réflexif de la conscience correspond à l'esprit supra-individuel, compris comme le savoir de tous les savoirs. La conception du monde en jeu dans cet espace est en grande partie métaphysique. Elle s'interroge sur l'essence des choses ou, au sens platonicien, sur les causes et les principes de l'être. La terminologie à l'œuvre dans cet espace est celle des sciences théoriques.

En tant que sphère de la révélation chrétienne et de la connaissance philosophique intuitive, le feu a été défini comme un espace inaccessible par des moyens rationnels ; l'eau, son antagoniste, serait alors marquée par une forte rationalité.

Dans cet espace se trouvent des éléments simples et complexes (doctrines, méthodes etc.) de la pensée scientifique et théorique, dont la

219 Pour Thalès de Milet, l'eau est l'élément primordial dont provient tout l'univers.

force repose sur l'autoréflexivité et la logique. Ces éléments sont issus de la connaissance théorique basée sur l'expérience et dont l'objectif visé est l'acquisition de la sagesse²²⁰. L'utilité pratique de ces éléments, le produit d'une réflexion théorique, n'importe guère, puisque leur justification se trouve en eux-mêmes. Si la connaissance des éléments du « feu » s'effectue par la raison théorique au sens d'intellect (avec au sommet de la hiérarchie *l'intellectus dei*), celle des éléments du monde « aquatique » se fera par la raison théorique au sens d'*entendement*. Par *entendement*, nous comprenons la faculté discursive de connaître, fondée sur l'expérience sensible. Les éléments attachés à cet univers sont ceux qui touchent au savoir et à la science (la philosophie théorique, la théologie scientifique).

Aucun élément de la composition littéraire n'habite cette région du « monde virtuel », toutefois les éléments inhérents à cet univers ne sont pas sans effet sur les propriétés issues d'une composition littéraire animée par un esprit scientifique. Au Moyen Âge, ces éléments proviennent pour une large part de la pensée d'Aristote. Les éléments d'une composition littéraire non aristocratique seront certes les plus touchés. L'impact des modifications apportées à certaines propriétés de la composition littéraire devrait également transparaître dans la vision du monde sous-jacente.

c) La terre

Monde réel et monde représenté

La terre entretient un lien étroit avec l'air (qu'elle possède) et avec l'eau (à laquelle elle peut se mélanger). En tant que matière solide, la terre allée à l'eau puis au feu sert à la fabrication de divers objets pratiques (pots, vases etc.).

Si l'on fait abstraction des noms d'Adam et d'Arsile²²¹, cet élément – cet espace – n'apparaît pas explicitement dans notre pièce. Son existence est toutefois implicite puisque la terre est une étendue solide sur laquelle les êtres humains et les animaux se meuvent, et où les végétaux poussent. Ainsi la surface de la terre (les premières couches d'air incluses) constitue-t-elle l'espace vital proprement dit de l'être humain. C'est aussi le berceau de la civilisation avec ses villes, ses villages et ses

220 (Si 15,3) : Elle lui fait manger le pain de l'intelligence, elle lui fait boire l'eau de la sagesse.

221 L'homme (héb. *Adam*, de *adamah*, terre labourée, sol) a été formé de la poussière de la terre (*Ge* 2, 7), c'est pourquoi celle-ci peut être comprise comme un symbole du corporel. Déméter, déesse des champs, est remplacée par Arsile (qui renvoie à l'argile, cf. Rey-Flaud, 1197) dans le *Jeu de la Feuillée*.

nombreux monuments, témoins de l'histoire. De manière plus générale, la surface de la terre est le lieu de la vie sociale et quotidienne, de l'expérience sensible au sens large du terme.

Monde virtuel

Par *terre*, nous entendons dans un premier temps la matière (donc les premières couches inférieures à la surface de la terre incluses). La terre et l'eau sont des éléments voisins, ils se situent pour ainsi dire sur le même plan. Nous avons rapproché l'eau de la science (la philosophie théorique et la théologie scientifique qui traitent de la connaissance et de l'être). En tant que point de repère capital pour la vie humaine pratique et concrète, la terre nous suggère un rapprochement avec la philosophie pratique²²². La terre serait ainsi le lieu des éléments relatifs à la raison pratique (selon Aristote), autrement dit un lieu de la connaissance pratique fondée sur l'expérience. La terminologie dominante relève de la raison pratique.

La discipline majeure de la philosophie pratique est l'éthique, dont la visée première est le bien de l'individu et de la société. A l'époque d'Adam de la Halle, Thomas d'Aquin²²³ se penche sur les problèmes touchant à la politique dans son ouvrage inachevé *De regimine principum ad Regem Cypri*, un traité sur les principes universels de la politique.

Nous avons déjà établi un rapport entre l'être humain et les potentialités de l'élaboration littéraire. La représentation littéraire doit souvent faire face à des problèmes d'éthique individuelle (jugement personnel sur les vertus) et d'éthique sociale. Transposé sur le plan littéraire, cela signifie qu'une réflexion s'impose sur les possibilités de coexistence des diverses formes littéraires et sur leurs responsabilités.

En littérature, la théorie de l'immédiateté de l'expérience sensible relève de l'esthétique²²⁴ (poétique incluse). Ce concept ne suffit toutefois pas à transmettre une esthétique proprement dite : seuls des actes créateurs sans cesse renouvelés y parviennent. Tout comme

222 Selon Aristote, la philosophie pratique inclut les sciences suivantes : l'éthique, la politique, l'économie et tous les domaines touchant à la vie pratique. Elles s'occupent du comportement individuel en famille, en société et dans la cité (polis). Cette dernière a pour tâche d'instaurer un ordre permettant de mener une vie vertueuse et heureuse sous la conduite de la raison.

223 Cf. Saint Thomas d'Aquin, *ST, De lege* (Ia-IIae, 90-105), *De iustitia* (IIa-IIae, 57-79) ; *Sententia Libri Ethicorum / Politicorum* (1269-72).

224 Cette terminologie revient à A. G. Baumgartner (1717-1765). Les *Arts poétiques* du Moyen Age, nous livrent davantage des lois et des normes du beau.

l'éthique indique les moyens d'atteindre une vie vertueuse, l'esthétique littéraire (la poétique) offre les instruments à la réalisation littéraire esthétique. Ces deux sciences sont donc normatives. De même que la terre fournit le matériau nécessaire à la fabrication des formes artistiques, les fondements de l'esthétique fournissent la matière indispensable à la réalisation des formes artistiques de la composition littéraire. Ces recommandations, outre qu'elles sont valables pour l'élaboration du contenu comme pour celle de la forme (deux dimensions « sensibles »), permettent de porter un jugement de valeur sur la production littéraire. Un coup d'œil sur les sciences (conformément au mélange éventuel de la terre et de l'eau) et la théologie (afin d'obtenir une forme durable et utile) peut se révéler précieux.

La célèbre phrase de Kant²²⁵ « le ciel étoilé au-dessus de ma tête [probablement la prédestination divine] et la loi morale en moi [probablement la détermination de l'homme en tant que personne morale] », deviendrait, suite à notre développement : la loi morale « au-dessous » de nos pieds.

Les formes rudimentaires des sciences du langage²²⁶ appartiennent, à nos yeux, à cet espace. Elles constituent le fondement théorique d'une linguistique appliquée. En envisageant la perception (une activité pratique) comme un processus sémiotique, les considérations linguistiques, de par leur contribution à la connaissance empirique – autrement dit à l'élaboration d'une grammaire normative axée sur la pratique – acquièrent une dimension philosophique.

Pour résumer, nous dirons que la terre est le lieu des considérations objectives, issues en l'occurrence de la vie pratique, sur la réalité, où règne une conceptualité conforme à ces exigences. En d'autres termes, c'est le lieu des réflexions pratiques et des systèmes de règles normatifs. Précisons que ces développements sur le monde peuvent être de nature philosophique, théologique ou littéraire. Les éléments qui intéressent l'élaboration littéraire ressortissent aux valeurs empiriques de la pratique littéraire, aux éventuels systèmes de règles esthétiques existants, à des données historiques ponctuelles incontournables, aux principes éthiques déterminant la production littéraire, ainsi qu'aux connaissances issues de la grammaire normative. L'usage de la langue repose sur un langage en majeure partie scientifique et objectif. En tant que lieu de la raison pratique, la terre dispose d'une autonomie limitée.

Proclus comprend l'eau et la terre comme des éléments concrets, le feu et l'air comme des éléments abstraits. Dans notre cas, ce qui est

225 Inscription sur la pierre tombale d'Emmanuel Kant : « Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt : Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Prinzip in mir. »

226 Sciences du langage telles qu'elles ont été comprises au Moyen Âge.

concret, c'est la science, le savoir scientifique (l'eau) d'une part et la raison pratique (la terre) d'autre part, toutes les deux reposant sur l'expérience sensible.

Soit les propriétés de la « terre » sont simultanément des propriétés de la composition littéraire, soit elles influent (en tant qu'éléments de la philosophie pratique) directement sur ces dernières, notamment pour ce qui concerne les éléments relatifs à l'élaboration du contenu.

d) L'air

Monde réel et monde représenté

L'existence d'un espace aérien est suggérée dans notre œuvre par la seule présence des oiseaux (cf. le *locus amoenus* dans la scène du portrait).

L'espace aérien est d'une part délimité par les hautes régions de l'air comprenant l'éther (la frontière entre les deux éléments n'est pas étanche), et de l'autre par la surface de la terre et celle de l'eau. L'air, plus immatériel que l'eau et le feu, est une condition indispensable à toute forme de vie. Impalpable, il est omniprésent sur terre et sur mer. Celui qui s'élève dans les airs quitte la terre ferme (l'eau pour ce qui est des oiseaux aquatiques) pour atteindre les hauteurs. Le feu requiert la présence de l'air pour pouvoir exister.

En prêtant à un texte fictif ou à un texte traitant de la réalité une qualité esthétique par l'usage d'un langage métaphorique et figuré, l'auteur l'élève pour ainsi dire dans une sphère intellectuellement supérieure. Le plus haut degré de la représentation figurée est atteint dans les Saintes Ecritures ; en effet, l'espace aérien s'élève au-dessus de la terre pour constituer ce qu'on appelle dans la langue courante le ciel. L'image de l'oiseau volant dans les airs, très souvent utilisée en poésie pour figurer l'intuition poétique, nous pousse à comprendre cet espace comme celui de la création littéraire.

Monde virtuel

Nous avons défini la terre (la surface de la terre ainsi que la première couche inférieure) comme le lieu de l'expérience sensible, de la pratique littéraire. Celui qui s'élève dans les cieux, délaisse cet univers et avec lui l'usage de la langue axée sur la pratique. Si nous reprenons la classification des sciences par Aristote, c'est du domaine de la *poiesis* que nous rapprochons cet espace.

Semblable au caractère impalpable de l'air, la conception du monde propre à cet espace vital est surtout poétique, en partie affective, exempte de toute forme de rationalité, de lignes directrices et d'impour-

vue d'éléments fondamentaux peuplant les autres espaces (tels les dogmes, les mythes fondateurs, les axiomes, les doctrines). Les oiseaux, habitants de ces lieux, signalent la liberté de mouvement qui y règne, renvoyant par là même à la liberté quasi illimitée de l'expression langagière.

L'espace aérien entretient un lien plus ou moins serré avec la réalité, notamment avec certains domaines de la vie pratique et de la vie scientifique (point de rencontre avec la terre et l'eau). Ces liens contribuent à l'élaboration du langage métaphorique (contact avec la surface de la terre compris en tant que rapport entre le plan symbolique et le plan réel, ce dernier pouvant être transposé), et du langage mystique (contact avec la surface de l'eau saisi en tant que rapport entre le plan symbolique et langagier et la terminologie exacte des sciences). Qui plus est, l'espace aérien sert d'intermédiaire entre la philosophie transcendante, la foi et la science (la surface aquatique) d'une part, et entre la philosophie transcendante, la foi et la vie pratique (la surface terrestre) d'autre part.

La genèse d'une poésie raffinée, subtile et exigeante, et la genèse de la révélation chrétienne présentent plusieurs analogies : toutes deux recourent à l'imagination intuitive. L'absence d'une frontière étanche entre les régions de l'air et celles du feu (« hautes régions aériennes ») implique une absence de limites définies entre les concepts littéraires équivalents.

Les propriétés ressortissant à cet espace sont des éléments de la composition littéraire, ou bien ils exercent une grande influence sur les propriétés de l'expression littéraire.

e) L'espace vital humain

Monde réel et monde représenté

La plupart des éléments du « monde représenté » se trouvent dans cet espace, qui n'est pas un véritable espace au sens où nous l'entendons. Il se compose de certains éléments issus de l'espace terrien (la surface de la terre) ainsi que de certains éléments provenant de l'espace aérien (premières couches de l'air). Il ne peut donc être considéré comme un élément basique. Cet espace, en tant que lieu de séjour des personnages, acquiert une très grande portée dans notre pièce.

La terre ferme est délimitée d'un côté par l'espace aquatique et de l'autre par l'espace aérien. Toutefois, l'eau – en l'occurrence les eaux – ne peut être mise sur le même plan que l'air car elle ne fait pas partie de cet espace vital. En revanche, on portera une attention particulière à l'eau, sous sa forme habituelle, en tant qu'eau potable, et donc en tant qu'élément indispensable à toute forme de vie terrestre. On portera la même attention au feu, en tant qu'élément de la vie courante servant

entre autres à la culture culinaire. Nous retiendrons également la combinaison du feu, de l'eau et de la terre, en tant qu'elle contribue à la fabrication d'artéfacts.

Monde virtuel

Cet espace virtuel composé à la fois de la « surface de la terre » (le bas de la hiérarchie) et des « premières couches d'air » (le haut de la hiérarchie) devrait renfermer les caractéristiques des éléments de la pratique littéraire. Les propriétés situées au bas de la hiérarchie se rapprochent des éléments caractéristiques de la théorie pratique, celles qui se situent au haut de la hiérarchie s'assimilent aux propriétés typiques de la théorie littéraire. La « surface de la terre » devrait renfermer avant tout les fondements théoriques de la langue (éléments linguistiques).

Ainsi, dans cet espace alliant certains éléments de la « terre » et d'autres de « l'air », se trouvent toutes les caractéristiques de la composition littéraire, à savoir les « modes d'écriture », les « genres », les caractéristiques des éléments de la théorie littéraire et les éléments linguistiques dont elles dépendent directement ou indirectement. Les éléments des autres espaces acquièrent ici leur forme pratique.

CORPS, ESPRIT ET PERCEPTION

1) Matériaux du corps humain : peau, chair et os

Monde réel et monde représenté

La peau et la chair qu'elle recouvre confèrent au corps humain nu son apparence extérieure, son individualité formelle et son identité. Par ailleurs, les os, invisibles à l'œil nu, marquent de leur empreinte le corps et ses membres. Les attributs physiques extérieurs subissent au cours du temps des changements essentiels, entraînant finalement la mort du corps et par là la mort de l'esprit. L'individualité extérieure disparaît peu à peu, la décomposition du corps physique apparaît graduellement. Ce qui survit au temps, c'est le squelette. Qui plus est, un squelette ne se différencie guère d'un autre squelette – du moins l'amateur n'est-il pas à même de les distinguer, aucune différence spécifique au sexe n'étant visible pour le profane. Et pourtant, dans certains cas, l'on attribue à cette matière morte un effet inexplicable rationnellement. Selon certaines croyances populaires, et également selon la croyance chrétienne, les os servent encore après la fin du monde, lors de la résurrection.

Monde virtuel

La mise en œuvre de la grammaire (phonologie, morphologie et syntaxe) confère aux choses linguistiques, aux différentes formes d'expression langagières une sorte d'enveloppe formelle. De plus la grammaire est sous-jacente aux connaissances issues de la sémiotique et de la sémantique (représentées par la chair). Le corps humain nu signale que le point de départ de ces données est un langage simple et naturel. Les os incarneraient les attributs témoignant de la nature constante d'une telle formation. Par *formation constante*, nous entendons l'ensemble des propriétés et des relations internes, durables et nécessaires à un « mode d'écriture » ou à un « genre » qui, à une époque ultérieure, ont produit, en raison de leur qualité, un effet immédiat, qui n'était ni de l'ordre de la forme, ni de l'ordre du contenu, mais ressortissait davantage au respect inspiré alors. Bien que cette formation durable puisse être présente dès le début, elle n'est saisissable que de manière rétrospective : tels les os après la mort. Cette nature inhérente aux « modes d'écriture » et aux « genres » peut, au sens religieux chrétien, renvoyer à l'absolu divin caché en l'homme (conférant aux « modes d'écriture » et aux « genres » leur forme interne durable) qui retourne à Dieu au jour du Jugement dernier. En revanche, la nature provisoire concerne les propriétés et les relations constantes à l'époque de l'émergence des textes correspondants. La nature ainsi doublement définie complète la manifestation se référant exclusivement à la formation superficielle et éphémère. La nature, l'essence, contrairement à la manifestation, n'est pas accessible aux sens. Un « mode d'écriture » et un « genre » possèdent une nature tant éphémère que durable ainsi qu'une manifestation langagière. Nous retiendrons avant tout, un seul cas mis à part, les caractéristiques de la nature temporaire et de la manifestation. Ces attributions, définies en fonction de l'ancrage, n'entrent pas en contradiction avec ce qui a été dit jusqu'ici.

2) Corps physique doté d'entendement et de raison

Monde réel et monde représenté

Le corps humain (de même que le corps des autres êtres vivants) est pourvu de données directement et indirectement perceptibles. La forme et la couleur du corps (indices significatifs pour en déceler l'état de santé) ainsi que le mouvement (témoin de son efficacité) appartiennent à la première catégorie. Les processus internes, invisibles, notamment la pensée, les affects et la digestion font partie de la seconde catégorie. Les modalités immédiatement sensibles peuvent être perçues à l'aide des cinq sens. La perception sensible requiert néanmoins une certaine activité intellectuelle qui permet de reconnaître un stimulus et d'en com-

prendre sa signification. Les processus inapparents ne peuvent être que médiatement perçus, c'est-à-dire à travers les actions physiques consécutives à ce processus (communication non verbale) ou à travers la communication verbale. Cette dernière nous renseigne en règle générale sur l'efficacité et l'état de santé du cerveau et de la digestion, ou encore sur l'état affectif. Dans notre texte, le corps (avant tout le corps malade), l'esprit (également l'esprit malade), la digestion (signalée par un goût marqué pour l'absorption de nourriture) et l'état affectif (entre autres de Henri, de Dame Douce, du fou) occupent une place privilégiée.

La pensée (l'esprit) est certes le processus le plus important parmi les processus inapparents. L'esprit jouit depuis l'Antiquité d'un intérêt particulier. La distinction fondamentale entre le corps et l'esprit n'est pas simple, tant s'en faut ! – de plus, la notion d'esprit a connu au cours de l'histoire de nombreuses acceptions souvent différentes. Anaxagore voit dans le « Noûs » le principe de la formation du monde. Parménide établit le premier une relation entre l'esprit et la pensée.

Un corps humain (ou autre), c'est avant tout une forme appa-
rente, très facilement perceptible à la vue, indispensable à l'existence et à la vie pratique de tout être vivant. C'est encore une condition nécessaire à toute forme d'activité intellectuelle ; en effet, il n'y a pas de cerveau sans corps, et pas de pensée sans cerveau. Si nous considérons les particularités d'un corps masculin et d'un corps féminin, outre les différences dues au sexe, on y découvre de nombreuses analogies. L'une d'entre elle est certes la symétrie de leur structure anatomique. Les caractéristiques tant qualitatives que quantitatives du corps – à savoir son intégralité, son efficacité et sa taille – ne passent pas inaperçues : tout un chacun les reconnaît d'emblée, de manière intuitive, *simpliciter mentis intuitu*, pour reprendre la formule de Descartes. Une telle approche, un tel jugement, semblent souligner la fonctionnalité du corps masculin et la beauté du corps féminin. Celui qui perçoit un corps forme sur-le-champ un jugement esthétique non fondé rationnellement. Du moins tel est le sentiment qui se dégage le plus souvent des textes littéraires médiévaux. Adam est en premier lieu attiré par les qualités physiques de sa femme.

ADANS

Or verrai au moustrer devant

De le gorgete en avalant,

[...]

D'Amours qui chiet en le fourchele ;

Boutine avant et rains vaulties,

Que manche d'ivoire entaillies

A ches coutiaus a demoisele.

(v. 138-146)

ADAM

Il me reste à faire voir le devant

A partir de la gorge, en descendant

[...]

D'Amour qui se jette dans le creux de
[l'estomac ;

Le ventre en avant, les reins cambrés,

Taillés comme le manche d'ivoire

Des couteaux de demoiselles.

Le corps féminin ne semble en général recevoir sa véritable signification qu'au contact des personnages masculins, ou mieux qu'en relation avec le jugement qu'ils portent sur lui – ce qui ne sera pas sans conséquences pour les équivalences littéraires.

Ses qualités esthétiques mises à part, le corps dispose d'une structure fonctionnelle. En le considérant de haut en bas, on peut, si l'on veut, y discerner une certaine hiérarchie pour ce qui concerne l'importance (comprise ici au sens de la capacité de survie de l'être humain) des différentes parties du corps : au sommet, la tête, la partie la plus importante, au-dessous d'elle le buste en deuxième position au centre, puis les bras et les mains à droite et à gauche rattachés au buste, et finalement les jambes et les pieds, ces quatre derniers membres étant relativement insignifiants pour la survie proprement dite de l'être humain. Ces différentes parties du corps se distinguent non seulement par leur forme caractéristique, mais aussi par leurs compétences naturelles, nécessaires et fonctionnelles en vue de maintenir la survie de l'existence physique ; par exemple, les jambes servent à l'exécution d'un déplacement. Certaines de ces compétences sont directement perceptibles grâce à des actions physiques exécutées, d'autres se manifestent indirectement par la communication verbale. La pensée et la digestion sont deux fonctions indispensables à la survie de l'être humain et non perceptibles immédiatement. La digestion veille au maintien et à la performance du corps ; elle est subordonnée à des activités antérieures, à savoir boire et manger.

La plupart des tâches en rapport avec l'existence humaine requièrent une coopération harmonieuse des différents membres (c'est le fameux apologue des *Membres et de l'Estomac*, développé au VI^e siècle avant J.-C. par Agrippa Menenius Lanatus et repris, entre autres, par La Fontaine). Aucun membre ne peut remplir la fonction d'un autre, à l'exception de certaines solutions provisoires. En fait, il s'agit de regroupements de plusieurs fonctions. Chaque membre peut être à son tour subdivisé en plusieurs composantes. La tête présente un cas particulier, elle héberge les organes les plus importants de la perception, les cinq sens (yeux, oreilles etc.). La structure du corps, tout comme le corps lui-même, est donnée par nature, autrement dit, ni le corps ni les membres ne sont des artéfacts. Généralement, un nouveau-né présente les mêmes caractéristiques physiques qu'un adulte (les dents, les cheveux, la force physique mis à part).

L'activité du cerveau, abrité dans sa calotte crânienne, est la pensée, le processus physique non visible le plus important. Seule la communication verbale et non verbale rend ce processus perceptible. Les actes issus de la pensée touchent tous les domaines de l'existence humaine. Le corps et ses actions physiques, les objets du monde extérieur de même que la majorité des manifestations de la pensée (sous forme de langage oral ou écrit) sont appréhendés par les cinq sens.

L'identification des choses perçues qui en découle est étroitement liée à une forme de travail intellectuel que nous voulons distinguer de celle qui ne se réduit pas à l'identification des stimuli. En simplifiant, nous entendons par ce dernier processus de la pensée, en tant que processus détaché du corps, l'activité de l'esprit. Pour le nominalisme, la perception sensible des choses individuelles de la réalité (à l'aide des cinq sens) est essentielle ; en revanche, pour le réalisme (des idées), c'est l'appréhension intellectuelle et directe des notions générales qui résident hors de la pensée humaine qui est essentielle.

L'activité intellectuelle engendre et exige en même temps le savoir. La production et l'acquisition du savoir peuvent relever ou non de l'expérience. De manière simplifiée, on distingue entre une intellectualité inférieure et une intellectualité supérieure. L'entendement relève de l'intellectualité inférieure, la raison de l'intellectualité supérieure. Au Moyen Âge, on s'en tient à la définition proposée par saint Thomas d'Aquin, pour qui la raison (à l'époque l'entendement, *intellectus*) est la faculté de saisir immédiatement la vérité et d'y prendre part directement. En revanche, l'entendement (la raison, *ratio*) est la capacité réfléchie de s'approcher de la vérité indirectement et par déductions. Il pose l'entendement comme une méthode qui interroge, examine et fournit des preuves (en se fondant sur l'expérience), et s'opposant à la connaissance intellectuelle, qui relève de l'intuition²²⁷. De même qu'à ses yeux, l'homme ne peut accéder aux vérités révélées que sous l'emprise de l'imagination intuitive. Cette forme d'imagination rappelle certains états psychiques particuliers qui amènent à la poésie religieuse. Les notions religieuses élaborées sous la tutelle de l'imagination intuitive sont ainsi données par un ordre supérieur ; il s'agit de dogmes. La forme de l'activité de l'esprit influe fortement sur le comportement éthique de l'être humain qui peut être plus ou moins vertueux. Les choses du réalisme sont traitées au sens d'une réflexion philosophique par la raison ; celles du nominalisme, par l'entendement.

Aussi bien les expressions langagières que les comportements physiques et les états affectifs requièrent une interprétation afin d'être compris par un récepteur. Quelques comportements, en raison de l'expérience quotidienne, sont facilement accessibles ; d'autres en revanche le sont beaucoup moins. Certains cas nécessitent même le jugement d'un spécialiste ou d'une autorité habilitée à se prononcer sur la matière en question.

Les données naturelles et physiques ainsi que les besoins du corps humain limitent considérablement la liberté de mouvement de

227 Par *intuition*, les traditions platonicienne et aristotélicienne entendent l'appréhension immédiate des principes d'une science. L'intuition et la connaissance discursive se complètent.

l'être humain, c'est pourquoi l'existence humaine requiert au préalable certaines conditions écologiques indispensables. Les hautes sphères aériennes ne sont accessibles au Moyen Âge qu'en gravissant une montagne. Sur l'eau, on se meut à l'aide d'un bateau ou d'une barque. On accède à l'intérieur de la terre par des grottes, des cavernes. Seul l'espace à la surface de la terre, les premières couches d'air incluses, permet une existence culturelle durable. Qui plus est, nous y trouvons un grand nombre d'animaux et de plantes nécessaires à cette existence. Certains animaux et plantes habitent un espace inhabitable à long terme pour l'être humain. Néanmoins, ce dernier est parvenu à y accéder au moyen de techniques tout en évitant d'exposer son corps à des dangers inutiles.

Monde virtuel

Dans le monde virtuel qui nous occupe, la problématique pratique et générale de l'existence humaine se rapporte aux « modes d'écriture » et aux « genres ». L'ensemble des considérations scientifiques habituelles sur notre destinée se réduit ainsi aux processus de la création littéraire, en d'autres termes à certaines données particulières de la création intellectuelle. Il convient dès lors de déceler dans la théorie littéraire des équivalences fonctionnelles pour le corps physique, l'esprit et la digestion ; une fois celles-ci trouvées, elles seront postulées comme éléments constitutifs du monde virtuel. L'ensemble des caractéristiques devrait se classer en deux groupes distincts, en conformité avec la distinction fondamentale du corps et de l'esprit. L'activité intellectuelle, jusqu'ici posée en tant que seconde composante existentielle à côté du corps, acquiert ainsi, compte tenu de la création littéraire, une structure fonctionnelle élargie ; elle constitue l'unique fondement de nos considérations.

La distinction relative au sexe entre les « modes d'écriture » et les « genres » résulte d'un plan d'approche différent appliqué aux textes concernés. Dans ce cadre donné, les propriétés formelles sont constitutives du « genre », tout comme celles de l'ordre du contenu le sont du « mode d'écriture » – ce qui ne veut pas dire que le « genre » et le « mode d'écriture » soient dépourvus respectivement d'attributs du contenu et de qualités formelles : en effet, le « mode d'écriture » dispose de traits formels, soit personnels, soit repris d'un « genre » et individualisés. Les attributs du contenu d'un « genre » sont issus de l'ensemble des textes sous-jacents à ce « genre ». Le « mode d'écriture » peut être compris comme un agent actif, dans la mesure où il détermine le contenu à représenter (caractérisé par les attributs généraux) et la forme correspondante à donner. Le « genre » possède des traits concrets de la représentation formelle qu'il met à disposition. De plus, les attributs du contenu, issus des textes sous-jacents au « genre » en question, sont significatifs puisqu'ils livrent les attributs des contenus qui ont pu être agencés, jusqu'alors, au mieux à l'aide de ce « genre ». Nous comprenons ces

attributs comme une exigence, relative au choix du thème, adressée au « mode d'écriture » par le « genre ». Ces données du monde virtuel coïncident avec les données équivalentes du « monde réel », c'est-à-dire du « monde représenté » : les personnages masculins et féminins disposent de compétences intellectuelles aussi bien que physiques.

Certains ensembles de caractéristiques de la composition littéraire – organiquement cohérents et issus de textes de la pratique littéraire sous-jacents aux « modes d'écriture » et aux « genres » – se retrouveront ainsi calqués sur le corps, ses propriétés et ses fonctions. En respectant la constance de l'emplacement, il devrait être à présent possible de former des sous-systèmes fonctionnels, analogues à ceux du corps, à partir de la totalité de ces caractéristiques. La « surface de la terre », conformément à notre définition, étant le lieu même des fondements de la pratique littéraire et le degré d'abstraction croissant parallèlement à l'élévation dans les airs, la tête disposerait ainsi des propriétés les plus abstraites, les jambes en revanche se rapporteraient immédiatement aux fondements, postulant par là même une forme de hiérarchie. Si le corps est compris en tant que système global organique, responsable de certains aspects formels de la production textuelle, ses différents membres peuvent être identifiés à des sous-systèmes du corps renvoyant aux divers domaines de compétences d'un auteur. Le rapport de ces sous-systèmes entre eux doit être aussi organique, fonctionnel et harmonieux que celui des membres du corps entre eux.

Toutes les propriétés physiques du corps humain ne sont immédiatement perceptibles qu'à la condition que le corps soit nu, la majeure partie de celles-ci étant en règle générale recouvertes par des vêtements. La formulation langagière d'un contenu intellectuel correspond à l'attribution d'une enveloppe formelle concrète à un contenu intellectuel, tout à fait comparable à l'enveloppe physique du corps humain. Le corps humain nu est pour nous le représentant de caractéristiques typiques d'une mise en forme langagière simple et naturelle. Pareils attributs peuvent produire d'emblée un effet esthétique. Un état langagier superficiel (une sorte de langage familier) laisse entrevoir la qualité et la complétude de son expression. Ce langage, s'il devait produire un effet poétique élevé, nécessiterait en règle générale plusieurs élargissements. Comme nous le verrons, ceux-ci procèdent avant tout de l'application d'artéfacts précis (bijoux, habillement).

Un premier groupe d'ensemble de caractéristiques sera représenté par les propriétés immédiatement perceptibles du corps physique nu ; un second groupe, par les processus intérieurs non directement perceptibles. Chaque groupe sera divisé en deux sous-groupes ; le premier comprend d'une part les bras et les jambes, de l'autre la tête et le torse ; le deuxième renferme d'un côté les propriétés de la pensée (de l'esprit) et de l'autre celles de la digestion.

Penchons-nous sur le premier groupe. Les caractéristiques en cause définissent le type de mise en forme pour certains contenus, autrement dit la technique de représentation langagière, ainsi que ses propriétés qualitatives de surface (c'est-à-dire relatives à la représentation langagière). Ces caractéristiques nous renseignent sur les connaissances de l'auteur en matière de fondements langagiers (notions, grammaire) et sur la manière dont il les a perçus et mis en œuvre. Elles sont pour une large part indépendantes des contenus des textes concernés, tout comme le corps humain est, pour une large part, dissocié des contenus de la pensée. Certaines propriétés ont une valeur générale, tous les corps humains sont dans le fond semblables. Ces propriétés regardent l'application de formes fondamentales et de systèmes de règles de la représentation langagière formelle, issues d'une analyse de l'usage de la langue quotidienne. D'ailleurs, on trouve déjà ces traits dans des « modes d'écriture » inexpérimentés, et dans de nouveaux « genres » émergents. Comme le corps d'un nouveau-né, ces caractéristiques se développeront quantitativement et qualitativement pendant un certain temps, pour finalement perdre successivement de leur efficacité (de manière analogue au processus de vieillissement du corps).

Qu'en est-il du premier sous-groupe ? Les bras et les jambes sont les instruments organiques du mouvement, du maniement et du façonnement. Ils désignent des sous-systèmes de propriétés touchant à certaines particularités techniques générales de l'usage de la langue. Les attributs du second sous-groupe relèvent de l'aspect physique extérieur de la tête et du torse. Ces marques se réfèrent exclusivement au type de caractérisation et de traitement de certains contenus, tout en étant elles-mêmes indépendantes du contenu substantiel en question (qu'il s'agisse d'une vision du monde, d'une thématique philosophique ou religieuse).

Abordons le second groupe, qui se réfère à un mode de traitement général de contenus divers. Le premier sous-groupe est composé de traits directement liés à la pratique littéraire au sens large du terme ; le second sous-groupe, lui, est constitué de qualités indépendantes de la pratique littéraire et de ses formes apparentes. Nous rapportons les propriétés intellectuelles humaines au second sous-groupe, et le processus de digestion au premier sous-groupe. Quelques traits du second sous-groupe renvoient à des réflexions théoriques générales sur la manière d'être et la fonction de la littérature – donc à des considérations qui sont certes indépendantes de la littérature mais qui n'en exercent pas moins une influence sur celle-ci (par exemple une activité intellectuelle mineure dépendante de l'expérience). D'autres traits encore (exprimés par une intellectualité supérieure) intéressent avant tout les délibérations théoriques non affectées. Dans notre texte, l'activité de l'esprit n'est perceptible qu'à travers les énoncés verbaux des personages adressés à autrui. D'ailleurs, ce sont les éléments constitutifs

d'une pièce de théâtre. Ceux-ci, pour la plupart triviaux, comme nous l'avons déjà fait remarquer, tiennent lieu de représentations scientifiques du savoir théorique littéraire ; autrement dit, il convient de reformuler leur teneur en conséquence. Cette opération requiert une interprétation et une justification rigoureuses que nous nous efforcerons d'apporter.

Toute activité intellectuelle dont les propriétés sont caractérisées par les attributs des « modes d'écriture » et des « genres » requiert, si elle veut produire un effet durable, une formulation écrite. Toute formulation écrite présente un plan formel et un plan du contenu. Le premier concerne l'art de la formulation langagière. Au niveau virtuel, ses éléments ont été attribués à la « surface de la terre, couches d'air inférieures incluses ». Aussi les attributs des « modes d'écriture » et des « genres » ne peuvent-ils être décrits que par des éléments issus de cet espace vital. En d'autres termes, tous les « modes d'écriture » et les « genres », indépendamment de leur contenu et de leur qualité poétique, ne peuvent exister que dans cet espace virtuel. En revanche, les traits du contenu peuvent être empruntés à d'autres espaces virtuels (ils peuvent par exemple entretenir un lien étroit avec des systèmes théoriques complexes).

3) Aura perceptuelle et jugement affectif

a) Les cinq sens

Monde réel et monde représenté

Nous trouvons dans notre texte quelques mentions très succinctes des cinq sens. La première apparaît dans la « scène du portrait », alors qu'Adam nous décrit la beauté de sa femme.

ADANS

Si noir oeil me sanloient vair,
Sec et fendu, prest d'acaintier
Gros desous deliés fauchiaus.

[...]

(v. 100-102)

ADAM

Ses yeux ternes me semblaient pleins d'éclat,
Nets et fendus, prêts à lier connaissance,
Grands sous les fines paupières.

[...]

La seconde mention est faite par Morgue, l'une des trois fées qui nous dépeint Fortune.

MORGUE

Et s'est tres dont qu'ele fu nee
Muiele, sourde et avulee.

(v. 771-772)

MORGUE

Et elle est de naissance
Muette, sourde et aveugle.

Les cinq sens sont des fenêtres sur le monde extérieur, ils saisissent certaines choses en raison de leur fonctionnalité. Les êtres vivants, les objets de la nature et de la culture, ainsi que les choses abstraites, tels les sons et les parfums, sont d'abord perçus par les sens ; ils acquièrent une grande portée dans une réalité valable pour tous. Les sens, en pleine possession de leurs moyens, nous permettent de déceler l'existence de certains stimuli sensoriels. Chacun des cinq sens réagit à un stimulus identifiable pour lui. Une chose reconnaissable est en règle générale perceptible par plusieurs sens en même temps. Identifier un stimulus revient à le ranger dans la classe de stimuli appropriée, à découvrir éventuellement son origine, ainsi qu'à déchiffrer sa signification pour nous. La perception visuelle d'une forme définie nous renseigne donc sur la forme elle-même ainsi que sur le fait qu'il s'agit d'une forme. A la suite de cette perception, surgit un jugement affectif, tout d'abord non fondé, du type beau / laid, plaisant / déplaisant. Seul un jugement discursif porté sur ces stimuli permet une démarche d'appréciation globale et de valorisation plus ou moins objective des données enregistrées par les sens : cette opération est exécutée par la pensée.

Le modèle²²⁸ des cinq sens repose sur l'expérience, selon laquelle « le monde réel » présente cinq catégories de stimuli immédiatement perceptibles pour nous et essentiels à notre existence. Ils ne sont accessibles que par les organes physiques compétents. Aristote dénombre cinq sens, qu'il désigne selon la forme de perception subjective, à savoir la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher. Les cinq sens sont, pour lui, des instruments qui permettent avant tout d'identifier les objets de la connaissance et leurs qualités matérielles ; la vue (perception d'objets) et le toucher (qualité matérielle) occupent ainsi une place privilégiée dans son système. Au-dessus de tous les sens règne le sens commun (*sensus communis*). Des fonctions physiques et psychiques sont requises afin de percevoir. Aristote classe les sens d'après les organes sensoriels : les yeux, les oreilles, le nez, la langue et la peau ; chaque organe dispose de compétences sensorielles particulières.

Les cinq sens constituent un système d'expériences sensorielles interrelationnelles de type non scientifique. Ce modèle, d'une part, permet de décrire les sensations – en d'autres termes, l'impression sensorielle de la réalité peut être reproduite par le langage – d'autre part, il est lui-même dérivé des expériences sensorielles (par exemple la douleur en tant que sensation consécutive à des coups). Sujet aux illusions (illusions d'optique), sensible aux humeurs et tributaire de l'âge (déclin de la vue et de l'ouïe avec l'âge), le système des sens ne doit donc pas nécessairement conduire à une vérité extra-subjective. Les expériences sensorielles individuelles sont d'ailleurs très difficilement compréhensibles.

sibles pour autrui. Aucune activité auto-réflexive ne peut s'accomplir dans la réalisation d'une certaine forme de perception, en relation même avec celle-ci, en tant qu'objet ; en effet, on ne voit pas sa vue, on n'entend pas son ouïe.

La perception sensorielle pousse le plus souvent le corps à exécuter certaines actions (à produire certaines réactions) qui adviennent soit immédiatement soit après réflexion. Les parfums (odorat), le contact (toucher) et les sons non articulés (ouïe) jouent un rôle essentiel dans la communication non verbale. La vue, l'ouïe et l'odorat contribuent fortement à l'orientation spatiale. Il est intéressant de signaler que les cinq sens ont leur siège dans la tête – et, pour quatre d'entre eux, exclusivement dans la tête.

L'existence fondamentale et la fonctionnalité des cinq sens, même si elles ne sont pas explicitement mentionnées, sont toutefois supposées comme évidentes dans notre texte. En effet, les personnages rapportent ce qu'ils ont vu (quelque chose de beau ou de laid), ce qu'ils ont goûté (le vin), senti et ressenti (sentiment de douleur après des coups). Ils font l'expérience de l'écoute (chant, discours). Les aptitudes sensorielles des personnages sont indirectement accessibles, autrement dit, déductibles à partir de leurs énoncés et de leur comportement. En effet, la performance des cinq sens n'est pas seulement interprétée en tant que perception de stimuli précis, mais aussi par rapport à la compréhension de leur signification.

Monde virtuel

Compte tenu des nouvelles significations pour les hommes et pour les femmes, les cinq sens doivent représenter cinq formes d'accessibilité à cinq classes de caractéristiques esthétiques (en grec *aisthêtikos*, les sens, la perception) inhérentes à un autre « mode d'écriture » ou à un autre « genre », autrement dit, une accessibilité aux autres phénomènes langagiers. Par *accessibilité*, nous entendons une compétence, présente dans les caractéristiques sensibles des « modes d'écriture » et « genres », susceptible d'identifier et de porter un jugement esthétique. Cet énoncé vaut également pour les considérations auto-réflexives, sous une forme appropriée, cela va de soi. Ainsi l'esthétique est-elle ici mise en rapport avec les conditions nécessaires à la production de l'effet d'une œuvre littéraire, l'échelle de valeurs subjectives relatives au jugement artistique porté sur elle y compris. Ce jugement découle du plaisir artistique éprouvé. Les caractéristiques concernées sont donc celles d'une poétique. Par conséquent, il doit être possible de reconnaître, dans monde virtuel, les caractéristiques de nature esthético-formelle. Cette opération procède de cinq sensibilités esthétiques différentes dont l'état et la fonction découlent des caractéristiques impliquées d'un « mode d'écriture » ou d'un « genre ».

La vue

Monde réel et monde représenté

Dans notre pièce, on ne parle pas de la vue, mais de la perception esthétique du beau (Maroie), de la vieillesse (Dame Douce) : une raison suffisante pour nous pencher sur cette aptitude humaine.

La vue permet de percevoir des choses concrètes (objets, êtres vivants, etc.) possédant une sorte de corporéité. Ce qui est avant tout perçu, c'est la forme, la couleur et le mouvement. Une certaine distance entre le sujet (qui perçoit) et l'objet (qui est perçu), ainsi qu'un minimum de clarté (la lumière du soleil par exemple) sont requis pour cette opération. D'un point de vue esthétique, l'œil semble privilégier certaines constellations formelles, notamment la symétrie. L'œil fixe un objet ou une partie de cet objet ayant attiré son attention. Rappelons que l'effet visuel est influençable ; on peut se concentrer sur un détail ou fermer les yeux pour ne pas voir. Ajoutons également que le myope complète ce qu'il a vu de manière imprécise par des valeurs empiriques, l'aveugle par des images fantastiques. De plus, l'œil est le seul organe qui soit en mesure de percevoir le changement des facteurs lumineux (dus par exemple au changement du jour) ainsi que les changements qualitatifs des objets : il contribue ainsi avec force à l'expérience temporelle.

Il existe une forme particulière de changement impalpable, néanmoins accessible à la perception visuelle, c'est le changement lumineux, le passage du jour à la nuit. Cette dernière interdit à tous de percevoir des formes extérieures. Elle n'est toutefois pas synonyme d'obscurité choisie, résultat d'une volonté individuelle de ne pas voir, exprimée par des paupières closes.

Rappelons que Platon²²⁹ accorde une place privilégiée au sens de la vue dans le processus de la connaissance, compris en tant qu'appréhension des données sensorielles. Bernard de Silvestre²³⁰ affirme que l'être humain est déjà tout entier dans l'œil. Notre nature transparaît dans notre regard (par exemple, un regard innocent, un regard plein de désir, etc.).

Monde virtuel

Certaines caractéristiques des « modes d'écriture » et des « genres » montrent que l'auteur était à même d'identifier les propriétés formelles des autres « modes d'écriture » et « genres », en d'autres termes de re-

229 Platon, *Timée*, 47 a-c, *Phèdre*, 250d, *Politique*, 507c.

230 Bernard de Silvestre, *De mundi universitate*.

connaître les formes linguistiques qui leur étaient étrangères (doctrines, théories, etc.) et de mesurer les changements survenus en eux après cette opération. Percevoir les couleurs révèle une aptitude particulière sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre des couleurs.

Etablissons un rapport entre cette sensibilité esthétique (le sens de la vue) et les caractéristiques des « modes d'écriture » et des « genres » témoignant d'une telle aptitude. Celle-ci est figurée par la perception visuelle d'objets concrets (personnages, animaux, artéfacts, etc.), plus précisément de leurs traits formels extérieurs. Qu'un « mode d'écriture » ou un « genre » soit en mesure de voir, c'est la présence de certains traits étrangers, dans leurs propres caractéristiques, ou d'éléments de contenu, fondés sur des réflexions théoriques (signalées par une activité de l'esprit) et renvoyant à des formations formelles étrangères, qui nous l'indique.

La nuit traduirait un état culturel général où la représentation poético-formelle ne jouerait qu'un rôle marginal.

Un aveugle ou un personnage refusant de voir figurerait un « mode d'écriture » ou un « genre », libéré de toutes influences formelles extérieures, ou désintéressé des mises en forme d'autrui.

L'ouïe

Monde réel et monde représenté

Notre texte repose sur des dialogues, de plus, on y chante et crie ; le sens de l'ouïe des personnages est par conséquent intact. L'effet auditif, contrairement à l'effet visuel évoqué ci-dessus, n'est pas influençable de manière arbitraire ; sauf à se boucher à dessein les oreilles. L'ouïe désigne une aptitude à percevoir, outre les plus hautes abstractions telles que la parole, le chant et la musique, les bruits ainsi que les sons inarticulés des êtres humains et des animaux. On peut aussi percevoir un stimulus audible même si la source de celui-ci n'est pas directement visible, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être localisée.

L'ouïe constitue un élément essentiel dans le processus de la communication orale ; en règle générale, on écoute autrui. Les réactions de celui qui écoute montrent l'étendue de l'impact produit par ce qui a été formulé. Au Moyen Âge, l'ouïe est placée plus haut que la vue dans la hiérarchie des sens ; l'écoute de la parole divine (annoncée entre autres par le prêtre) jouit de la plus grande priorité (devant l'œil qui tend au péché) ; ce sens a ainsi une connotation de piété. De manière générale, contrairement à la vue qui perçoit des formes, l'ouïe est plutôt rattachée au contenu et privilégie ainsi des constellations sur le fond (par exemple, la structure logique d'une affirmation). Selon Boèce²³¹, les

231 Boèce, *Fundamentals of Music*, p. 13.

oreilles témoignent de la plus haute sensibilité pour ce qui concerne l'apprentissage.

Monde virtuel

Le « mode d'écriture », le « genre », s'expriment par des contenus textuels issus de la mémoire, c'est-à-dire de textes déjà conçus. L'ouïe d'un personnage figure ainsi la capacité de percevoir des contenus textuels sous-jacents aux « modes d'écriture » et aux « genres ». Il s'ensuit d'abord une identification entre la teneur des propos et leur source, et finalement avec l'interprétation des contenus. La source du stimulus ne doit pas nécessairement être visible : les propriétés formelles peuvent, le cas échéant, être entièrement ignorées. Une bonne « ouïe » se distingue par le fait que les caractéristiques, se rapportant aux aspects du contenu d'un « mode d'écriture » ou d'un « genre », renvoient à une réflexion sur des contenus étrangers, ou tout simplement à une influence extérieure. Les autres sons (musique, chant, cris d'animaux) se réfèrent également à l'aspect du contenu.

Le toucher

Monde réel et monde représenté

La peau recouvre tout le corps, aussi le sens du toucher ne se réduit-il pas à une seule partie du corps. La peau permet de percevoir les différentes qualités fondamentales, telles que le chaud et le froid, l'humide et le sec, le lisse et le rugueux. Le toucher, une sensibilité de la surface de la peau, une action physique directe, peut également être une espèce de perception des formes comme la vue.

Notre texte ne mentionne qu'une seule occurrence du toucher : l'effet de coups portés et la sensation de douleur qui en résulte. On ne frappe, en règle générale, qu'à la suite d'un état affectif consécutif à une déception personnelle et après avoir essuyé l'échec de toute argumentation orale. La correction physique ne cherche pas à punir une partie du corps en particulier, ni quelque tare, elle vise davantage à obtenir une compréhension qui n'a pas abouti jusqu'ici, en dépit des argumentations proposées.

Monde virtuel

Conformément à notre conception, les parties du corps se rapportent aux compétences, à orientation pratique et relatives à l'aspect formel, représentées par le « mode d'écriture » ou le « genre ». Rappelons-nous que l'enveloppe extérieure reproduit les caractéristiques qui signalent une formulation langagière particulière. Le toucher, le sens tactile figure

un aspect formel du sens de la langue. Ce dernier se manifeste dans les propriétés équivalentes des « modes d'écriture » et des « genres ».

Ce sentiment linguistique peut être loué ou critiqué avec plus ou moins de virulence ; le corps peut être caressé ou frappé avec plus ou moins de force. Un sens prononcé de la langue peut entraîner la naissance d'une nouvelle forme langagière ; dans notre texte, seuls les hommes présentent cette faculté et en particulier le père du fou, un potier.

Le goût

Monde réel et monde représenté

Dans notre texte, c'est à la taverne qu'il est question du goût et plus particulièrement en relation avec le vin présenté. Ce sens est étroitement lié à l'absorption de nourriture. La qualité de la nourriture ainsi que le goût personnel décident si un aliment, une boisson, sont bons ou mauvais. Les épices et le sel permettent d'affiner le goût propre de l'aliment.

Monde virtuel

La nourriture représente le savoir extrinsèque qui sert au maintien et au développement des compétences relatives à la composition littéraire formelle et sous-jacentes au « mode d'écriture » et au « genre ». La bouche et le goût désignent en conséquence des caractéristiques afférentes à l'acquisition systématique de propriétés formelles extrinsèques. Une alimentation savoureuse signale que le savoir ainsi représenté est en parfaite harmonie avec ses propres idées formelles – autrement dit ce savoir correspond au goût personnel.

L'odorat

Le monde représenté et réel

L'odeur permet d'inférer les attributs qualitatifs du support. Les odeurs sont transmises à l'organe de l'odorat, le nez, par l'air en tant que médium. Elles provoquent en règle générale une réaction affective d'émotion immédiate, soit une répulsion plus ou moins forte, soit une attirance plus ou moins forte également envers l'objet ou le sujet d'où émane l'odeur. Bien que la perception des odeurs soit subjective, on s'accorde sur le classement des choses odoriférantes et de celles qui sont nauséabondes. Ainsi l'odorat exerce-t-il, d'un point de vue pratique, une fonction générale de contrôle quant à l'absorption de la nourriture et à la respiration ; il s'agit donc d'une fonction communicative. Ce qui est fétide, malodorant (un aliment avarié par exemple) invite à la pru-

dence, celui qui sent mauvais est évité. Le diable et autres formes maléfiques sombres sont, dit-on, reconnaissables à leur odeur sulfureuse. L'être humain ressent un profond dégoût pour toute forme d'excrétions corporelles. En revanche, les exhalaisons des fleurs le séduisent sur-le-champ. Les descriptions chrétiennes du paradis renferment de nombreux passages sur les parfums délicieux de ce lieu²³².

Monde virtuel

Si nous songeons à « l'espace aérien », l'odorat devrait correspondre à ce qui produit son effet à travers l'expression littéraire. Les odeurs ne sont pas le résultat d'une action en particulier, mais de certains états qualitatifs déterminés. Nous émettons l'hypothèse que ce qui est ici représenté par les odeurs (bonne ou mauvaise), c'est la qualité – inhérente aux objets littéraires – d'une attitude religieuse (conforme ou non conforme). L'organe olfactif et sa fonctionnalité figurent ainsi la manifestation de la perception d'une attitude religieuse autre que celle du sujet.

STRUCTURE DU CORPS PHYSIQUE

1) Tête

a) Tête d'un homme

Monde réel et monde représenté

Le fou est toujours en proie à de grandes agitations :

LI PERES

Esgardés qu'il hoche le chief !

Ses cors n'est onques a repos.

(v. 532-533)

LE PÈRE

Regardez comme il hoche la tête !

Son corps n'est jamais en repos.

Maglore jette un mauvais sort à Riquier, qu'il devienne chauve ou du moins qu'il n'ait plus un seul cheveu sur le devant. Est-il question ici de tonsure ?

MAGLORE

Je di que Riquiers soit pelés

Et qu'il n'ait nul cavel devant.

(v. 682-683)

MAGLORE

Je dis que Riquier soit pelé

Et qu'il n'ait pas un cheveu devant.

232 La littérature arabe, elle aussi, ne cesse de célébrer les odeurs de roses, etc., ce qui ne manque pas de conférer à ces descriptions un caractère universel.

Dame Douce gifle l'insolent Rainelet.

DOUCE DAME

Tien ! Honnis soit te rouse teste !

(v. 271)

DAME DOUCE

Attrape ! Maudit sois-tu, rouquin !

Observons la tête, commençons par son aspect extérieur. Ce qui retient d'emblée l'attention, c'est sa forme ronde, ses cheveux et ses composantes les plus importantes, à savoir le visage, le front, les oreilles, les yeux, les joues, la bouche et le nez. Les cheveux contribuent en grande partie à façonner l'apparence extérieure de l'être humain. Quant à la couleur et à la coiffure, elles permettent de tirer quelques conclusions intéressantes sur le mode de vie de la personne concernée. En effet, les cheveux roux, en analogie à la couleur de la fourrure du renard, sont souvent perçus, dans l'opinion populaire, comme un indice du caractère faux et malhonnête de celui qui les porte. De plus, certaines coiffures permettent d'inférer la profession, c'est le cas de la tonsure.

Les mouvements de la tête sont motivés par les besoins de la perception, par exemple mieux écouter ou mieux voir. Dès lors qu'ils sont incontrôlés, ils sont le signe d'une maladie.

Monde virtuel

Les caractéristiques extérieures de la tête reflètent l'aspect formel de contenus intellectuels dépeints. Quant aux cheveux, ils renvoient aux attributs d'une attitude intellectuelle fondamentale qui dépasse ces aspects.

L'homme peut être chauve, tonsuré ou arborer une chevelure abondante. Le premier cas signalerait une pensée païenne (de nature aristotélicienne, arabe, etc.). Soulignons que les fous étaient souvent représentés au Moyen Âge sous les traits d'un homme chauve. Le troisième cas, en revanche, renverrait à une position religieuse, chrétienne, telle qu'elle est défendue par les théologiens au pouvoir. La tonsure, position médiane, refléterait une pensée philosophique (néo-platonicienne), ayant, certes, une origine païenne, mais dont l'orientation, l'interprétation, seraient chrétiennes.

Les mouvements saccadés et non contrôlés indiquent une oscillation répétée et non maîtrisée entre les caractéristiques formelles relatives à l'activité intellectuelle (tête) et les autres caractéristiques (c'est-à-dire le reste du corps). Nous reviendrons sur ce point plus loin, dans le cadre de notre discussion sur le mouvement.

C'est de ces maigres indices que nous tirons nos suppositions. Ajoutons que nous nous en sommes tenue aux seules données présentes

dans le « monde représenté ». Pour ce qui est des processus invisibles de l'esprit, nous n'avons rien à ajouter à ce qui a déjà été dit plus haut.

b) Tête d'une femme

Maroie était autrefois dotée de toutes les qualités :

ADANS

Si crin sanloient reluisant
D'or, roit et crespe et fremiant ;
Or sont keü, noir et pendic.
[...]
Ele avoit front bien compassé,
Blanc, omni, large fenestric ;
Or le voit cresté et estroit.
[...]
Si noir œil me sanloient vair,

Sec et fendu, prest d'acaintier,
[...]
Puis si descendoit entre deus
Li tuiaus du nés bel et droit,
Compassé par art de mesure.
[...]
Entour avoit blanche maissele
Faisans au rire .II. foisseles
Un peu nuees de vermeil,
Parans desous le cuevrekief.
[...]
Li bouche après se poursievoit
Graille as cors et grosse ou moilon,
Fresche, vermeille comme rose ;
Blanque denture, jointe, close.
(v. 87-121)

ADAM

Ses cheveux me semblaient brillants
Comme l'or, épais, bouclés, chatoyants ;
Les voici clairsemés, ternes et plats.
[...]
Elle avait le front bien proportionné,
Blanc, lisse, largement découvert ;
Je le vois ridé et étroit.
[...]
Ses yeux ternes me semblaient pleins
[d'éclat,
Nets et fendus, prêts à lier connaissance.
[...]
Puis entre les deux yeux descendait
Joliment et tout droit l'arête du nez,
Mesurée comme par un géomètre.
[...]
De part et d'autre des joues blanches,
Un peu teintées de rose,
Où le sourire faisait deux fossettes,
Et que la coiffe laissait voir.
[...]
Suivait après la bouche,
Mince aux coins, épaisse au milieu,
Fraîche, rouge comme une rose ;
Des dents blanches, bien faites et serrées.

Monde virtuel

Les attributs de la tête renvoient aux possibilités formelles de la représentation des contenus intellectuels ; autrement dit, il est question du rapport de dépendance entre la représentation esthétique-formelle et la représentation de contenus. Nous voudrions proposer maintenant une équivalence pour les principaux éléments de la tête mentionnés dans cette « scène du portrait ». Nous reviendrons sur ceux-ci plus en détails dans le cadre de notre interprétation.

La forme du front reproduit la possibilité de représentation esthétique de contenus élaborés par la raison ; la forme et la couleur des yeux, celle de contenus individuels à dominante expressive ; la forme du nez, celle de contenus à dominante éthique ; la forme et la couleur des

joues, celle de contenus à teneur religieuse ; la forme de la bouche et les dents, celle de contenus à teneur didactique ; les cheveux, celle d'une attitude intellectuelle qui dépasse les aspects susmentionnés.

2) Ventre

a) Ventre d'un homme

Monde réel et monde représenté

MAISTRES HENRIS
Maistres, qu'est che chi me lieve ?

Vous connessiés vous en cest mal ?

LI FISISCIENS
Preudons, as tu point d'orinal ?

MAISTRES HENRIS
Oil, maistres. Ves ent chi un.

LI FISISCIENS
Feïs tu orine a engun ?

MAISTRES HENRIS
Oil.

LI FISISCIENS
Cha dont ! Diex i ait part !
Tu as le mal saint Lienart,
Biaus preudons, je n'en voeil plus vir.

MAISTRES HENRIS
Maistres, m'en estuet il gesir ?

LI FISISCIENS
Nenil, ja pour chou n'en gerrés.
J'en ai .III. ensi atirés
Des malades en ceste vile.
état.

[...]

LI FISISCIENS
[...]
Chascuns est malades de chiaus
Par trop plain emplir lor bouchiaus.
Et pour che as le ventre enflé si.
(v. 228-245)

MAÎTRE HENRI
Docteur, qu'est-ce qui me fait gonfler
[comme ça ?
Vous y connaissez-vous en cette maladie ?

LE MÉDECIN
Brave homme, as-tu un urinal ?

MAÎTRE HENRI
Oui, docteur. En voici un.

LE MÉDECIN
As-tu uriné à jeun ?

MAÎTRE HENRI
Oui.

LE MÉDECIN
Donne donc ! A la grâce de Dieu !
Tu as le mal de saint Léonard,
Mon brave, j'en ai assez vu.

MAÎTRE HENRI
Docteur, faut-il que je me couche ?

LE MÉDECIN
Non, il n'y a pas de quoi vous coucher.
J'en ai trois, de mes malades
Dans cette ville, qui sont dans le même

[...]

LE MÉDECIN
[...]
Chacun d'eux est malade
Pour s'être trop rempli le bide.
Et voilà pourquoi tu as le ventre si enflé.

La nourriture absorbée est digérée par l'estomac puis assimilée et/ou rejetée par l'organisme. Les aliments solides sont d'abord découpés en de plus petites unités, puis mâchés. Les transformations passagères du ventre masculin, perceptibles de l'extérieur, comme c'est le cas ici, signalent des problèmes de digestion.

Un bel exemple de digestion au sens métaphorique nous est donné dans l'*Apocalypse*²³³ (10, 8-10) selon saint Jean :

Puis la voix du ciel, que j'avais entendue, me parla de nouveau : « Va prendre le petit livre ouvert dans la main de l'Ange debout sur la mer et sur la terre. » Je m'en fus alors prier l'Ange de me donner le petit livre ; et lui me dit : « Tiens, mange-le ; il te remplira les entrailles d'amertume, mais en ta bouche il aura la douceur du miel. » Je pris le petit livre de la main de l'Ange et l'avalai ; dans ma bouche, il avait la douceur du miel, mais quand je l'eus mangé, il remplit mes entrailles d'amertume.

Ce n'est qu'une fois absorbé que le texte provoque des maux d'estomac, autrement dit, c'est lorsque le sens caché révèle sa véritable nature. En revanche, le texte non encore assimilé, peut-être bien grâce à son effet poétique, engendre un sentiment de plaisir intense. C'est du moins ainsi que nous comprenons ce passage.

Monde virtuel

Le traitement synthétique de problèmes généraux ou spécifiques par l'entendement et les connaissances consécutives à cette opération peuvent, à nos yeux, être comparés au processus de digestion et aux valeurs nutritives qui en découlent pour le corps. Cette activité de l'entendement intéresse le savoir au service de la composition littéraire. Celui-ci ressortit en premier lieu aux sources extérieures et peut être traité ou intégré, selon les cas, à la composition littéraire déjà existante.

b) Ventre d'une femme

Monde réel et monde représenté

Les formes de Maroie présentent un trait particulier : des reins taillés comme le manche d'un couteau.

ADANS

[...]

D'amours qui chiet en le fourchele ;

ADAM

[...]

D'Amour qui se jette dans le creux de
[l'estomac ;

Boutine avant et rains vaulties,	Le ventre en avant, les reins cambrés,
Que manche d'ivoire entaillies	Taillés comme le manche d'ivoire
A ches coutiaus a demoisele.	Des couteaux de demoiselles.

(v. 143-146)

Le couteau est un artéfact qui sert au découpage des aliments solides. Adam établit un rapport entre la forme du ventre de sa femme et celle d'un manche de couteau, en l'occurrence un instrument que seuls les aristocrates utilisent.

Monde virtuel

Le couteau peut être compris comme un instrument analytique. Ainsi le couteau et le ventre renvoient-ils tous deux à l'activité d'analyse et de synthèse. Par là, nous entendons la liberté offerte par le « genre » d'intégrer des attributs extérieurs (une synthèse de ce qui précède) tout en maintenant le noble effet esthétique. La grossesse représente une forme particulière d'intégration sur laquelle nous reviendrons plus loin.

3) Bras et mains

a) Bras et mains d'un homme

Monde réel et monde représenté

Le père du fou tente d'intimider son fils par des menaces. De plus, il ne tolère pas que son fils touche ses vêtements.

LI PERES	LE PÈRE
Ha ! Biaux dous fiex, seés vous jus !	Ah ! mon petit, asseyez-vous !
Se vous metés a genoillons !	Mettez-vous à genoux !
Se che non, Robers Soumillons,	Sinon, Robert Sommeillon,
Qui est noviaus princhés du Pui	Le nouveau prince du Puy,
Vous ferra !	Va vous battre !

(v. 402-406)

LI PERES	LE PÈRE
A ! Sos puans, ostés vos mains	Ah ! Fou puant, ôtez vos mains
De mes dras, que je ne vous frappe !	De mes vêtements, ou je vous frappe !

(v. 420-421)

Les raisons qui poussent le fou à frapper son père restent obscures.

LI PERES	LE PÈRE
Il ne set qu'il [fet] li varlés.	Il ne sait pas ce qu'il fait, le pauvre garçon.
Bien i pert quant il bat sen pere.	La preuve, c'est qu'il bat son père.

(v. 542-543)

A la taverne, le calme règne, seul le père du fou se fâche et frappe son fils avec un bâton devant l'assemblée réunie.

LI DERVES

Par le mort Dieu, on me compisse

Par la deseure, che me sanle !

Peu faut que je ne vous estranle.

LI PERES

Aimi ! Or tien che croquepois !

(v. 1086-1089)

LE FOU

Nom de Dieu ! On me pisse dessus

De là-haut, je crois !

Je me retiens tout juste de vous étrangler.

LE PÈRE

Misère ! Tiens ce coup de bâton !

HANE

Si trouverons laiens, je croi,

Compagnie qui la s'embat,

Faitiche, ou nus ne se combat.

(v. 886-888)

HANE

Et nous trouverons là-bas, j'en suis sûr,

Des camarades qui s'y précipitent ;

Ils sont agréables, ils ne se battent jamais.

Henri s'indigne des agissements du fou.

MAISTRE HENRIS

Diex ! Qui est chieux qui la s'akeute ?

(v.1052)

MAÎTRE HENRI

Bon Dieu ! Qui est-ce qui s'accoude là ?

Les bras sont fixés latéralement au buste. La tâche la plus simple du bras est de déplacer des objets dans l'espace. Les fonctions des bras à l'œuvre dans notre texte sont les suivantes : prendre et donner (entre autres des aumônes), servir d'instrument (pour manger et boire), battre (le fou), façonner (le père du fou). Les bras permettent une orientation pertinente vers l'utile. Bien qu'il existe, par nature, une diversité de fonctions, aucune ne peut être exercée par un autre organe. Elles sont donc toutes spécifiques au bras. Ce qui peut être saisi par la main est généralement considéré comme une source de connaissance fiable. Les bras, les mains et les pieds, peuvent être envisagés comme des instruments de la vie pratique.

Les actions de prendre et de donner consistent en un transfert d'objets concrets entre deux personnes. Il s'agit d'un cas particulier de déplacement d'objets d'un endroit à l'autre. L'objet (son apparence extérieure, sa fonctionnalité) demeure inchangé : seul l'environnement a changé. Frapper, c'est transmettre des signes de mécontentement. Les mains, les bras sont aussi des instruments servant à attaquer ou à se défendre. Façonner, construire quelque chose avec ses mains, c'est s'adonner à une activité créatrice. La main peut être envisagée comme un outil au service de l'apport d'aliments et de boissons lors de la prise de nourriture. Ces substances passent également d'un lieu à un autre, toutefois elles ne demeurent pas intactes, elles sont découpées en leurs éléments constitutifs.

Monde virtuel

En référence à un « mode d'écriture », à un « genre », chaque objet concret tangible du « monde représenté » correspond à un objet linguistique précis du « monde virtuel ». Par *objet linguistique*, nous entendons tous les concepts clairement définis, « modes d'écriture » et « genres » compris. De nature plus ou moins complexe, ces choses linguistiques sont généralement dotées d'une forme fixe. Cette dernière résulte du fait que les éléments de l'objet linguistique sont étroitement liés entre eux par une relation stable et immuable.

Qu'en est-il du bras, de la main, comme instruments ? L'attachement du bras au tronc renvoie à l'attachement de l'outil linguistique au savoir rationnel (entendement), au sens de maniement rationnel d'objets linguistiques. Quant au rapport entre les « modes d'écriture » et les « genres », il exprime un échange communicatif. L'étude scientifique du fonctionnement de la communication constitue aujourd'hui un domaine particulier de la linguistique, la pragmatique. Toutefois, les formes de l'usage de la langue faisaient déjà l'objet d'une réflexion scientifique, et ce dans le cadre de la rhétorique. En d'autres termes, ce qui est représenté, sur le plan virtuel, par la fonction des mains, c'est une compétence pragmatique, se fondant sur des règles et techniques précises de la rhétorique, à l'œuvre dans les « modes d'écriture » et les « genres ».

Le déplacement d'un objet linguistique vers un nouvel environnement signifie qu'il a été intégré à un nouveau milieu culturel plus ou moins distinct du précédent. Ce transfert ne modifie en rien les données formelles et les données du contenu de l'objet linguistique ; elles sont davantage insérées telles quelles dans un nouveau contexte. Prenons, à titre d'exemple, la doctrine des idées de Platon, en tant qu'objet linguistique. Ce dernier, issu de la philosophie, peut être transposé dans le domaine de la théologie. La doctrine reste la même, elle est tout simplement appliquée à un autre contexte ; autrement dit, elle est intégrée à un nouveau milieu culturel.

L'activité créatrice des mains représente une forme de créativité relative à de nouvelles formes langagières destinées à un usage précis. Elle ne concerne donc que l'aspect formel. Nous y reviendrons lorsque nous aborderons la catégorie des artéfacts. Ces formations particulières de l'expression linguistique dépendent également de la rhétorique, et plus précisément des figures de rhétorique.

Les coups reçus d'une main étrangère peuvent faire allusion à des attaques polémiques adressées aux compétences grammaticales, à l'expression langagière. Les figures de rhétorique sont alors utilisées comme des armes.

b) Bras et mains d'une femme

Monde réel et monde représenté

Adam décrit également en détail les bras de Maroie.

ADANS	ADAM
[...]	[...]
Espauls qui point n'encruquoient,	Des épaules qui n'étaient pas saillantes
Dont li lonc brac adevaloient	Et où descendaient de longs bras
Gros et graille ou il afferroit.	Pleins et minces, là où il fallait.
Encore estoit tout che du mains	Tout cela n'était encore rien
Qui resgarloit ches b[]anches mains	En comparaison des mains blanches
Dont naissoient chil bel lonc doit	D'où naissaient de beaux, longs doigts
A basse jointe, graile en fin,	Aux articulations plates, au bout effilé,
Couvert d'un bel ongle sangin	Recouverts par de beaux ongles vermeils,
Pres de le char omni et net.	Lisses et nets au ras de la chair.
(v. 129-137)	

Dans un autre contexte, Maglore évoque les bras de Maroie.

MAGLORE	MAGLORE
Et qu'il s'ouvlit entre les bras	Et qu'il s'oublie dans les bras
Se feme, qui est mole et tenre.	De sa femme qui est grasse et tendre.
(v. 688-689)	

Dame Douce gifle l'insolent Rainelet.

DOUCE DAME	DAME Douce
Tien ! Honnis soit te rouse teste !	Attrape ! Maudit sois-tu, rouquin !
(v. 271)	

Ce qui caractérise avant tout les mains d'une femme, c'est leur forme esthétique. Par ailleurs, elles n'exercent aucune activité manuelle, du moins dans notre texte. Dame Douce montre qu'une femme est également en mesure de donner des coups.

Monde virtuel

Les mains renvoient à la possibilité inhérente au genre de représenter certains contenus sous une forme esthétique séduisante, au moyen de formes linguistiques rhétoriques. Le genre représenté par Dame Douce autorise même la représentation de contenus polémiques adressés à certains « modes d'écriture ».

4) Jambes et pieds

a) Jambes et pieds d'un homme

Henri donne une aumône pour quelqu'un qui a dû garder le lit. Une fois guéri, il viendra en personne consulter le moine.

HENRIS

Si l'a on un petit coukiet.
Demain revenra chi a piet.
(v. 387-388)

HENRI

Et on l'a couché pour quelque temps.
Demain il reviendra ici, sur ses pieds.

Les jambes sont fixées au tronc et constituent en premier lieu le moyen organique naturel du mouvement spatial, à savoir le déplacement d'un lieu à un autre. Dès lors tous les membres du corps se meuvent dans une direction précise, le corps change d'environnement immédiat.

En position assise ou couchée, les jambes sont au repos. En revanche, en position debout, immobile ou en mouvement, les jambes portent le fardeau entier du corps, elles sont les véritables supports de cette constitution, reposant par là sur la surface terrestre. Le corps, soutenu par les jambes, maintient un équilibre constant. La danse représente une forme particulière de mouvement ; elle est l'expression physique d'un état affectif instantané. Aucun changement de lieu n'est lié à cette pratique.

Monde virtuel

Il existe une différence essentielle entre le déplacement spatial d'un objet et le changement de lieu d'un personnage : ce dernier se meut de manière tout à fait autonome ; en revanche l'objet ne se déplace d'un endroit à l'autre que sous l'effet d'une intervention extérieure. Une modification des « modes d'écriture » et des « genres » due à un changement de lieu renvoie à une transformation plus ou moins sensible du réseau relationnel entre les caractéristiques fondamentales, et par là immuables, des « modes d'écriture », et celles qui sont relatives au contexte culturel immédiat. Les relations entre les différentes caractéristiques peuvent être élaborées, modifiées et analysées à l'aide de la logique. Sa forme la plus simple est celle de la logique de la phrase. Les règles logiques dériveraient alors d'une étude de la pensée générale, telle qu'elle se manifeste dans les textes, et seraient ainsi « naturelles ». En revanche, la dialectique tente de comprendre les choses dans leur déroulement temporel. Le changement de lieu appartient à cette catégorie de phénomènes. De plus, l'utilisation de phrases logiques dans un contexte argumentatif acquiert toute sa portée. En conséquence, nous émettons l'hypothèse selon laquelle les jambes représenteraient l'instrument logico-dialectique dont disposerait tout un chacun.

b) Jambes et pieds d'une femme

Monde réel et monde représenté

Les pieds et les jambes de Maroie étaient autrefois un exemple de beauté, dignes d'admiration.

ADANS

[...]

Plate hanque, ronde gambete,

Gros braon, basse quevillete,

Pié vautic, haingre, a peu de char.

(v. 147-149)

ADAM

[...]

La hanche plate, la cuisse ronde,

Le mollet plein, la cheville basse,

Le pied cambré, mince, peu charnu.

Monde virtuel

Les jambes d'une femme témoignent des possibilités inhérentes à un genre de représenter certains contenus logico-dialectiques sous une forme langagière esthétique appropriée.

ACTION PHYSIQUE, ACTIVITÉ INTELLECTUELLE ET REPOS

1) Personnages mortels et immortels : agir dans le présent

Monde réel et monde représenté

Un être vivant est capable d'exercer les activités les plus diverses et de percevoir les actions d'autrui et les données de son environnement. Nos personnages (en partie mortels, en partie immortels) agissent sur la scène dans la réalité arrageoise représentée. La plupart des personnages mortels nommés ont pu être depuis l'époque identifiés en tant que bourgeois de la ville d'Arras. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'ils agissent dans le présent. Si nous avions affaire à une pièce historique, de telles actions seraient documentées historiquement, dès lors qu'elles auraient une certaine importance. Dans le cas qui nous occupe, ce qui est documenté, ce sont l'existence même des personnages, leur profession ainsi que leur statut familial et social. Par conséquent, leurs actions présentes et leur réflexion sur l'avenir sont purement fictives. Il est fort probable que les actions fictives exécutées sur scène correspondaient aux données connues par les spectateurs d'alors, ou, dans une volonté de produire un effet comique, les contredisaient ouvertement. Ce qui devait être connu au moment même de la représentation, c'étaient les traits de caractère habituels de ces personnages, supports de l'élaboration des actions fictives. Dans cette pièce, nous trouvons en outre des personnages non expressément nommés, il s'agit de figures stéréotypées, caractérisées en règle générale par leur profession. Leur

comportement correspondait très vraisemblablement au comportement typique de leur profession. Les personnages nommés et les figures stéréotypées correspondent ainsi à des personnalités vivantes d'alors, ou du moins entretiennent-ils un lien étroit avec celles-ci. Cette représentation réaliste inclut également des personnages immortels. Toutefois ces derniers ne se distinguent guère des autres personnages, ils disposent d'un corps et se comportent comme des êtres humains mortels.

Les actions concrètes et les actes de langage concernent toujours les acteurs mêmes de ces actions, ainsi que parfois les objets et les sujets du monde environnant. Soit ces actions visent un but précis (changer quelque chose), soit elles renvoient à des états d'âme particuliers.

Monde virtuel

Par l'action d'un « mode d'écriture », d'un « genre », nous entendons un changement non conditionné par le temps de leurs propres caractéristiques ou leur impact sur celles des autres. Ainsi ce genre d'actions est-il toujours lié à une production de texte hypothétique.

Un « mode d'écriture » en mutation témoigne de l'existence active de l'auteur à l'origine de celui-ci ; il est représenté par un personnage masculin mortel. En revanche, un « mode d'écriture » qui ne se transforme plus (mort de l'auteur sous-jacent), mais qui exerce encore une influence sur les autres, est représenté par un personnage masculin immortel. Un « genre » qui fait preuve d'efficience pendant un certain temps est représenté par un personnage féminin mortel ; en revanche, si la durée de cette efficience est illimitée, il sera alors représenté par un personnage féminin immortel. Un « genre », dès lors qu'il exerce une certaine influence, peut subir des modifications plus ou moins fondamentales suite à des interventions novatrices. Cet aspect ne concerne toutefois pas les genres représentés par un personnage immortel.

2) Manger et boire : digestion et excrétion

Monde réel et monde représenté

Henri est un mangeur immodéré :

MAISTRES HENRIS

Naie, je ne bui hui de vin.

J'ai tout mis en Canebustin.

Honnis soit qui le me loa !

(v. 191-193)

MAÎTRE HENRI

Pas du tout. Je n'ai pas bu de vin de
[la journée.

Mais j'ai tout placé chez Canebustin.

Maudit soit celui qui me l'a conseillé !

Hane convie le moine à la taverne :

LI MOINES

Frere, ains arai mengié avant,
Par le foi que doi saint Acaire !

HANE

Moines, volés vous dont bien faire ?
Alons a Raoul Le Waidier.
Il a aucun rehaignet d'ier,
Bien puet estre qu'il nous donra.
(v. 878-883)

LE MOINE

Mon cher, pas avant d'avoir mangé d'abord,
Saint Acaire m'en est témoin !

HANE

Moine, voulez-vous faire une bonne chose ?
Allons chez Raoul Le Waidier.
Il a des restes d'hier,
Peut-être bien qu'il nous en donnera.

Adam avait autrefois l'habitude de manger avec ses compères.

HANE LI MERCIERS

Vois ! Que maistre Adans fait le sage
Pour che qu'il doit estre escoliers.
Je vi qu'il se sist volentiers
Avoecques nous pour desjuner !
(v. 948-951)

HANE LE MERCIER

Ho ! Comme maistre Adam fait le sage
Parce qu'il va être étudiant !
J'ai connu un temps où il s'asseyait
Volontiers avec nous pour déjeuner !

Le médecin et le fou semblent se nourrir de fruits.

GUILLOS

Tenés, et mengiés ceste poire.
(v. 1010)

GUILLOT [*au médecin*]

Tenez, et mangez cette poire.

LI DERVES

Par le mort Dieu, je muir de fain.
Li Peres Au Derve
Tenés ! Mengiés dont ceste pume.
(v. 1040-1041)

LE FOU

Nom de Dieu ! Je meurs de faim.
Le Père Du Fou
Tenez ! Mangez donc cette pomme.

L'urine sert à déterminer l'état de santé du patient.

LI FISISCIENS

Preudon, as tu point d'orinal?
MAISTRE HENRI
Oil, maistre. Ves ent chi un.

LI FISISCIENS

Feïs tu orine a enjun?
MAISTRE HENRI
Oil.
(v. 230-233)

LE MÉDECIN

Brave homme, as-tu un urinal ?
MAÎTRE HENRI
Oui, docteur. En voici un.

LE MÉDECIN

As-tu uriné à jeun ?
MAÎTRE HENRI
Oui.

DAME DOUCHE

[...]
S'ai aportee, pour moustrer
A vous, de .III. lieues m'orine.
(v. 250-251)

DAME DOUCE

[...]
J'ai fait trois lieues pour apporter
Et vous montrer mon urine.

En revanche, les occurrences ci-après ne semblent en aucune façon servir au même usage.

LI DERVES	LE FOU
Par le mort Dieu, on me compisse	Nom de Dieu ! On me pisse dessus
Par la deseure, che me sanle!	De là-haut, je crois !
Peu faut ke je ne vous estranle.	Je me retiens tout juste de vous étrangler.
LI PERES	LE PÈRE
Aimi! Or tien che croquepois!	Misère ! Tiens ce coup de bâton !
LI DERVES	LE FOU
Ai je fait le noise dou prois?	J'ai bien pété ²³⁴ ?
LI PERES	LE PÈRE
Nient ne vous vaut! Vous en venrés!	Inutile de discuter ! Vous allez venir !
(v. 1086-1091)	

L'efficacité corporelle de l'être humain est le produit de son métabolisme avec la nature. Le corps physique nécessite l'apport d'aliments et de boissons, mis en œuvre dans l'acte de manger et de boire. Dans des cas extrêmes, la faim et la soif peuvent mener à la mort. Le cerveau dispose lui aussi d'une existence physique indispensable à la fonctionnalité du corps, autrement dit, *mens sana in corpore sano*. Le fait de manger et de boire hors domicile présente une composante sociale.

L'estomac est l'organe qui digère les aliments absorbés par la bouche. La nourriture solide est préalablement découpée en de plus petites unités à l'aide d'un couteau. Le mâchement des aliments vient par-faire ce découpage en vue de faciliter la digestion. Bakhtine²³⁵ affirme que dans l'acte du manger et du boire :

Le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment [...]. L'homme déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi.

L'alimentation ressortit en règle générale à une culture culinaire déjà existante (crue, cuite, fumée, etc.). L'utilisation des instruments élaborés (services) à cet effet est également normée et réglementée. Le choix de la nourriture revêt le plus souvent un caractère habituel.

Déjà dans le *Nouveau Testament*, la soif et la faim sont couramment utilisées dans un sens figuratif, ainsi dans Matthieu (5,6) : « Heu-

234 Gautier apprécie, semble-t-il, le même genre de divertissement que le dervé : « Faisons un pet pour nous esbatre !/ Je n'i voi si bon ! // Pétons pour nous amuser ! /Je ne connais rien d'aussi bon ! », *JdlF*, (v. 481-482).

235 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 280.

reux les affamés et assoiffés de justice, car ils seront rassasiés ! », et chez Thomas d'Aquin :

L'appétit des richesses naturelles n'est pas infini car, dans une mesure limitée, elles suffisent à la nature. Mais l'appétit des richesses artificielles n'a pas de bornes, car il est au service d'une convoitise désordonnée. (*ST*, Ia IIae, q.2 art. 1).

L'usage métaphorique de l'acte de manger et de digérer se retrouve également dans les écrits modernes :

La scolastique se nourrit de textes. Elle est méthode d'autorité, elle prend appui sur le double apport des civilisations précédentes : le Christianisme et la pensée antique enrichie comme on a vu par le détour arabe. Elle est le fruit d'un moment, d'une renaissance. Elle digère le passé de la civilisation occidentale.²³⁶

Après leur absorption, les aliments et les boissons subissent un ensemble de transformations qualitatives, une sorte de métamorphose : certains éléments salutaires sont assimilés, d'autres, inutilisables ou nuisibles sont rejetés hors de l'organisme. Certains aliments (les légumineuses) entraînent un ballonnement abdominal inhabituel, dû à une accumulation de gaz dans l'intestin.

Monde virtuel

L'existence physique du corps figure les caractéristiques relatives à l'aspect formel de la création littéraire. Elles ressortissent au savoir technique de leur auteur. Il s'agit de propriétés linguistiques « naturelles » dans la mesure où elles sont représentées par le seul corps nu. La fonctionnalité physique (celle des organes internes inclus) révèle le type de mise en œuvre de ces caractéristiques. Le maintien en vie de cette fonctionnalité et de l'efficacité des « modes d'écriture » et des « genres » requiert certaines mesures, illustrées dans le monde « représenté » par la nourriture. Maintenir en vie un « mode d'écriture » ou un « genre » correspond sur le plan virtuel à un élargissement du savoir de l'auteur. Nous parlerons désormais du savoir des « modes d'écriture » et des « genres ». Ainsi le besoin de formation et de savoir se substitue-t-il à celui de nourriture. Une consommation démesurée de nourriture signale l'absorption exagérée d'un savoir rationnel (cf. *ventre/estomac*) au détriment du savoir métaphysique.

Manger et boire ont été interprétés en tant qu'apports d'un savoir extérieur. Par *estomac*, nous entendons le lieu du traitement du sa-

voir rationnel. La nourriture et les boissons représentent en conséquence des concepts qui s'adressent à l'entendement. Une partie de ces concepts se révèle indispensable à la survie des « modes d'écriture » et des « genres ». Ceux-ci feront donc l'objet d'une intégration, perceptible aussi par les autres. D'autres en revanche peuvent faire l'objet d'un refus polémique catégorique (également perceptible par autrui), les éléments néfastes sont rejetés. Le refus ou l'acceptation dévoile les convictions fondamentales sous-jacentes aux « modes d'écriture » et aux « genres ». Le savoir acquis sert au maintien des fonctionnalités formelles. Le « mode d'écriture » dénommé « Henri » a accumulé, semble-t-il, un grand savoir rationnel, qu'il ne met pas en pratique pour le moment.

L'estomac est le lieu de l'entendement ; l'air, en tant qu'élément basique, a été mis en relation avec l'abstraction linguistique poétique. Les gaz intestinaux sont pour l'essentiel des bulles d'air. Pour les nominalistes²³⁷ les noms (concepts généraux) ne sont que des constructions abstraites de l'entendement fondées sur un savoir pratique (représenté ici par l'alimentation). Le fou renverrait ainsi aux fondements même de cette doctrine.

3) Mouvement spatial du corps

Monde réel et monde représenté

Le mouvement, en tant que manière d'être, peut être appréhendé comme un concept philosophique. En ce sens, on peut s'interroger sur la cause, le début, la cessation, le but et le support de tout mouvement. Aristote²³⁸ affirme que là où mouvement il y a, il y a aussi la puissance. Thomas d'Aquin, se fondant sur Aristote, tente d'apporter une preuve de l'existence de Dieu, à l'aide du mouvement. Tout mouvement doit avoir une cause qui renvoie à l'effet d'une puissance, si bien que tout mouvement relève d'un principe moteur premier : Dieu.

Aristote distingue entre un mouvement translunaire et un mouvement supralunaire. Le premier concerne les mouvements circulaires des astres, le deuxième les mouvements des choses vivantes. Ces dernières seraient mues par le principe du mouvement de l'âme.

En outre, Aristote distingue quatre formes de mouvement : le mouvement spatial (changement de lieu), le mouvement quantitatif (agrandissement, amoindrissement), le mouvement qualitatif (modification des traits qualitatifs) et changement de nature (émergence et dis-

237 Roscelin de Compiègne (1045-1120) est l'un des nominalistes les plus célèbres. Pour lui, le concept n'est qu'un *flatus vocis*.

238 Aristote, *Physique*, (livres 3-6 ; 7-8).

parition). Il voit avant tout dans le mouvement le passage du possible (matière) au réel (forme).

Monde virtuel

Les actions corporelles (actions et mouvements) ainsi que les éventuels changements de lieu consécutifs renvoient à certaines modifications de l'ensemble des propriétés formelles. Ces transformations ne sont pas d'ordre qualitatif, elles concernent les changements du contexte existant entre les caractéristiques relatives à la composition littéraire formelle d'une part (autrement dit, au changement de position des membres entre eux ou au changement de lieu) et les données culturelles (l'environnement) exerçant une influence sur celles-ci, d'autre part. Le corps au repos représente en conséquence des traits sans aucun changement de contexte.

Les actions corporelles d'un personnage sur scène (effectivement réalisées ou projetées dans le futur) renvoient à une production actuelle ou ultérieure de contenus, générant des changements dans les relations existant jusqu'alors entre les différentes caractéristiques, et dans leurs relations avec les autres propriétés en interaction avec elles.

4) États de repos : sommeil et inaction

Monde réel et monde représenté

Le repos est un moyen efficace de se remettre d'une maladie.

HENRIS

Sire, li maus l'a rengrami,
Si l'a on un petit coukiet.
Demain revenra chi a piet.
(v. 386-388)

HENRI

Monsieur, la maladie l'a tout déprimé
Et on l'a couché pour quelque temps.
Demain il reviendra ici, sur ses pieds.

LI MOINES

Et demain le ramenras chi
Quant un peu il ara dormi.
(v. 549-550)

LE MOINE [*au père du fou*]

Et demain tu le ramèneras ici
Quand il aura un peu dormi.

LI PERES

Biaus fiex, alons dormir un pau ;
Si prendons congîé a tous.
(v. 555-556)

LE PÈRE

Mon petit, allons dormir un peu.
Au revoir tout le monde !

LI MOINES

Aimi ! Dieus, que j'ai soumeillié !

LE MOINE

Misère ! Mon Dieu, que j'ai dormi !

HANE LI MERCIERS

Marie ! Et j'ai adés veillié !

(v. 875-76)

HANE LE MERCIER

Sainte Vierge ! Et moi qui n'ai pas fermé
[l'œil !

Le fou a des habitudes bien étranges.

LI PERES

Ier le trouvai tout emplumé

Et muchié par dedens se keute.

(v. 1050-1051)

LE PÈRE

Hier, je l'ai trouvé tout couvert de plumes

Et caché au fond de son édredon.

Le fait d'être couché dans un lit signifie pour le corps le repos : un répit imposé relevant soit d'un besoin de sommeil soit d'une grave maladie. Cet état est synonyme de régénérescence des forces physiques. Quant à l'édredon, il protège et amollit, contribuant ainsi au bien-être du corps. Signalons que seuls les personnages masculins éprouvent un tel besoin. Le rêve, une composante essentielle du sommeil, n'est pas évoqué dans notre texte.

Monde virtuel

Dès lors que le corps est le support des propriétés formelles de la composition littéraire, et le mouvement un processus de transformation de ces propriétés étroitement lié à la production textuelle, le repos ou l'inertie correspond à une interruption de la mise en œuvre de cette compétence. Cette attitude peut aussi bien servir à la régénérescence qu'à la guérison des forces intellectuelles.

5) Jeu : une forme particulière d'activité physique

a) Jeu en tant que forme d'existence

Le monde représenté et monde virtuel

Le jeu, une activité ludique qui en règle générale met des personnes en compétition, ne se préoccupe pas directement des choses sérieuses de la vie, même si un lien ténu avec la réalité ne peut être nié, puisque, de manière allusive, il renvoie à certains principes fondamentaux de l'existence (ou de la co-existence) humaine. Tout jeu possède ainsi une fonction didactique, le côté de divertissement mis à part, même s'il ne permet pas une expérience immédiate de la vie. De plus, cette activité est soumise à des règles créées par les êtres humains. Isidore de Séville classe le jeu dans la catégorie « guerre ». C'est, à ses yeux, une forme assouplie de pensée et de comportement stratégiques. Pour Thomas

d'Aquin, le jeu requiert une vertu particulière, à savoir la sérénité aristotélicienne. Les jeux de hasard n'ont qu'un droit d'existence très minime.

Les jeux, mentionnés dans notre texte, peuvent être caractérisés par une relation sujet-objet. Seul ou en groupe, le sujet joue avec un objet (une balle ou des dés) et espère que le hasard et ses compétences lui permettront de gagner la partie (ou la mise). Les aptitudes requises sont donc techniques (mobilité physique, vivacité d'esprit) et touchent au maniement de l'objet. Ce dernier, quelle que soit la maîtrise technique déployée, semble obéir au hasard pour une large part.

Monde virtuel

Sur le plan littéraire, le jeu est un jeu avec et sur les mots dont le lien à la réalité existe bel et bien, mais reste flou. Ce caractère indéfini n'équivaut toutefois pas à la gratuité. Ainsi les jeux peuvent-ils être saisis en tant que création littéraire soumise au hasard et dépendante des compétences des « modes d'écriture » et des possibilités des « genres ». Cette création littéraire vise soit la distraction soit la reconnaissance. Quant aux jeux de société, ils renvoient aux forces sociales en présence dans le milieu littéraire exerçant une influence durable sur les « modes d'écriture » et les « genres ». Le tournoi est une forme ludique particulière.

b) Jeu de dés

Monde réel et monde représenté

Le tavernier propose de jouer un tour au moine.

LI OSTES

Et or me faites tout escout !

Metons li ja sus qu'il doit tout

Et que Hane a pour lui jué.

(v. 963-965)

LE PATRON

Ecoutez-moi tous avec attention !

Mettons toute la dépense à son compte :

Hane aura joué pour lui.

Le joueur se soumet à certaines contraintes (les règles du jeu) et prend certains risques (hasard) dans l'espoir de gagner une plus grande liberté financière. L'issue d'un jeu honnête n'est ni prévisible, ni planifiable. Et pourtant la plupart des joueurs sont persuadés d'augmenter leur chance de gain à l'aide d'une stratégie particulière. Le principe qui prévaut est que seul celui qui a de l'argent peut en gagner. Ainsi les joueurs honnêtes peuvent aussi bien gagner que perdre leur mise. Toutefois le gain est bien plus élevé que la mise.

Monde virtuel

L'argent gagné au jeu correspond à une reconnaissance institutionnelle, due en partie au hasard, des composantes formelles présentes dans un nouveau texte innovateur. La production textuelle en question (des « modes d'écriture », seuls les personnages masculins jouant dans notre pièce) est comprise alors comme un jeu. Le « mode d'écriture » qui jouit déjà d'une renommée (la mise), la met consciemment en jeu en vue de l'accroître. C'est une entreprise hasardeuse car une production médiocre risque de remettre les acquis en question.

Le tour joué au moins fait allusion au jeu de dés, seules les structures mises en œuvre sont plus complexes. Nous y reviendrons lors de notre interprétation.

c) Soule

Le monde représenté et monde virtuel

Le fou affirme que son père le bat si fort (et si souvent) qu'il en est devenu un palet²³⁹.

LI DERVES

J'ai d'Anseïs et de Marsile

Bien oï canter Hesselin.

Di je voir ? Tesmoins ce tatin !

Ai je employé bien .xxx. saus ?

Il me bat tant chis grans ribaus

Que devenus sui uns cholés.

(v. 536-541)

LE FOU

Je viens d'entendre Hesselin

Chanter d'Anseïs et Marsile.

Pas vrai ? A preuve cette claque !

N'ai-je pas bien employé trente sous ?

Il me bat tant ce grand voyou

Que je suis devenu un palet.

Ce jeu²⁴⁰ consiste à frapper une balle (en bois ou en cuir, remplie de son) au moyen d'un bâton recourbé dont la forme rappelle la crosse épiscopale.

Monde virtuel

Ce jeu peut être mis en rapport avec le nom du diable, du grec « diabolos », autrement dit « dia », « à travers » et « bollein », « lancer, jeter (des

239 *Le Jeu de Robin et Marion*, Robin a joué à la soule, il en porte encore les séquelles. « ROBINS : Diex ! Que j'ai le panche lassee / De le choule de l'autre fois ! / MARIONS Di, Robin, foy que tu mi dois, / Choulas tu ? que Diex le te mire ! » (v. 159-162) / « Dieu ! Comme le ventre me fait encore mal / De la partie de soule de l'autre jour ! / MARION Dis, Robin, en toute franchise, Tu as joué à la soule ? Dieu te le rende ! »

240 Jean Dufournet, édition du *JdlF*, p. 177, n. 541.

projectiles) ». La soule représenterait ainsi la lutte entre le bien et le mal, et l'objet un idéal moral de comportement (la balle, de forme sphérique, une forme parfaite par excellence). Dès lors que le fou se substitue à la balle, son père critique violemment son comportement moral (cf. *les mains*).

d) Tournoi

Monde réel et monde représenté

Sommeillon souffre encore des séquelles du tournoi de Montdidier.

MORGUE

Bien i parut à Mondidier
S'il joustà li miex ou le pis.
Encore s'en dieut il ou pis,
Es espaules et ens es bras.
(v. 726-729)

MORGUE

On a bien vu à Montdidier
S'il a été le meilleur ou le pire du tournoi.
Il en a encore mal à la poitrine,
Aux épaules et aux bras.

Le tournoi est un combat courtois dont les règles sont minutieusement fixées. Les tenants, des chevaliers nobles équipés d'une lourde armure, s'affrontent en champ clos et en présence d'une brillante assemblée. Ce n'est pas le hasard qui importe ici, mais les qualités guerrières des participants. N'oublions pas non plus le rôle décisif qui revient aux chevaux. Une dame noble remet en règle générale le prix au vainqueur. Le gagnant implicite de tout tournoi est en fait la noblesse ; en d'autres termes, il s'agit d'une démonstration de sa puissance. Les spectateurs se voient ainsi refléter, confirmer dans leur position, car le tournoi apparaît comme un garant de leur état.

Monde virtuel

Le tournoi est aussi une joute oratoire, en d'autres termes un jeu rationnel où il s'agit, dans un laps de temps bref, d'analyser l'offensive de l'adversaire, de la parer de manière logique et argumentative, pour finalement passer à la contre-offensive. La forme littéraire correspondante est le *Jeu-parti* (un débat néo-platonicien sur la casuistique amoureuse). Ce jeu a également lieu entre deux poètes de même rang. Contrairement au tournoi, les positions sont attribuées d'entrée de jeu par un juge neutre ; à l'un revient le rôle de défendre l'idéologie dominante, à l'autre de proposer des contre-arguments. Le vainqueur est donc désigné d'emblée. Nous reviendrons plus loin sur le rôle décisif du cheval.

6) Formes de communication verbale

a) La parole

Notre texte est une pièce de théâtre, aussi les actes de langage acquièrent-ils une portée particulière. La communication verbale consiste en règle générale à prendre la parole pour exprimer ou échanger des idées, des informations. La perception de la langue de l'autre passe par l'oreille (donc par le sens de l'ouïe). La parole, contrairement à la vue, est étroitement liée au fait que celui qui parle se perçoit lui-même ; autrement dit, le locuteur prend conscience de son existence. Dans un monologue, la composante communicative se réfère avant tout au locuteur même ; il s'adresse à lui-même, toutefois les autres peuvent prendre connaissance de son discours. Qu'il s'agisse d'un dialogue ou d'un monologue, la teneur sensible des propos tenus, c'est-à-dire la forme sensible de la pensée du locuteur, doit être accessible, intelligible pour le spectateur ou destinataire. La condition minimale requise pour une compréhension réciproque est l'utilisation de la même langue. Le discours des personnages peut exprimer des opinions, transmettre des connaissances, communiquer des états d'âme, tout au plus créer une atmosphère dominée par l'affectivité.

Monde virtuel

Un « mode d'écriture », un « genre » s'exprime au travers de contenus textuels. Ainsi leur parole signifie-t-elle que les textes, dont ils sont issus ont une portée essentielle, qu'ils ont quelque chose à dire, et que ce quelque chose suscite toujours un vif intérêt.

b) Le chant

Monde réel et monde représenté

Les insertions lyriques sont peu nombreuses dans cette pièce.

LES FEES *cantent*

Par chi va la mignotise, par chi ou je vois !

(v. 873)

LES FÉES *chantent*

Là passe la grâce, par là où je passe !

LI COMPAINGNON *cantent*

« Aie se siet en haute tour. »

Biaus osten, est che bien canté ?

(v. 1024-1025)

LES COMPAGNONS *chantent*

« Aie est assise en haut de la tour. »

Patron, c'est bien chanté ?

LI DERVES

Ahors, le fu ! le fu ! le fu !

Aussi bien cante je qu'il font !

(v. 1028-1029)

LE FOU

Dehors ! Au feu ! Au feu !

Je chante aussi bien qu'eux.

Le chant est un mode d'expression noble au carrefour de la musique et de la parole, dont l'intonation s'oriente en fonction des harmonies musicales. Il ne transmet pas seulement un message, il crée une atmosphère particulière, plus forte que ne le ferait la parole. Par ailleurs, il requiert du récitant et de son auditoire une compréhension musicale supplémentaire. S'il est vrai que la parole peut recourir à des citations, elles ne sont pas la règle ; en revanche, l'artiste d'une séance musicale chante des mélodies et des textes d'autrui, à moins qu'il n'en soit lui-même le compositeur, ce qui est très rare.

Le chant amateur naît le plus souvent spontanément sous l'impulsion du moment ; il ne s'adresse à personne en particulier et a un caractère poétique touchant et libérateur pour le chanteur. De plus, il peut également émouvoir l'auditeur éventuel. Dès lors que la mélodie est connue de l'auditeur, elle pourra évoquer des souvenirs. Dans notre pièce, les insertions lyriques sont très succinctes ; qui plus est, elles se retrouvent dans d'autres textes, à savoir dans un motet d'Adam de la Halle, pour ce qui concerne le refrain chanté par les fées. Quant au chant des compagnons, il serait le début d'une chanson de toile²⁴¹. Il est intéressant de noter dans ce contexte que, chez Boèce, Dame Philosophie chante après chaque enseignement prononcé, peut-être en guise de récompense pour l'attention prêtée ou pour préparer l'auditoire à ce qui va suivre.

Arrêtons-nous brièvement sur la « chanson de femmes ». Dans la lyrique des XII^e et XIII^e siècles, la plupart des formes génériques servaient à transmettre un message didactico-moral ; on leur avait attribué de toute évidence un rôle univoque et significatif pour la scholastique. A cet effet, les genres ont très souvent été « ennoblis », voire christianisés. Dans le cadre d'une chanson de femme, le « genre » sort de son rôle habituellement passif pour rappeler sa tâche essentielle, celle de support d'éléments esthétiques de composition.

La polyphonie contenue dans les motets (en règle générale trois voix) pourrait renvoyer à une possible harmonie entre les trois formes génériques basiques. Chaque voix acquiert une signification propre et individuelle. Souvent, la mélodie d'une voix est reprise en variation par une autre voix.

La chanson de toile, une forme littéraire typique du Nord, est un genre lyrico-narratif très connu à cette époque et qui n'a pas de correspondant dans les autres littératures. Caractérisée par de simples strophes, émouvantes, très souvent pauvre en effet rhétorique, elle se situe pour ainsi dire aux antipodes du grand chant courtois. Elle met en

241 Jean Dufournet, édition du *JdlF*, p. 198, note 1025 : « Une chanson de toile inspirée sans doute par la chanson de geste *Aye d'Avignon*. » Cette chanson appartient au cycle de la geste de Nanteuil. Le premier texte serait du XII^e siècle, le dernier du XIV^e siècle.

scène une jeune fille noble, occupée à des travaux d'aiguille, rêvant d'amour, ou se plaignant de la tutelle de ses parents. Autre point intéressant, ce genre traite surtout d'éléments courtois analysés du point de vue de la femme. Le chant des compagnons a ainsi souvent été interprété comme une parodie.

Dans la liturgie, le chant tient lieu de symbole. Il prend ses distances par rapport à l'intonation naturelle de la parole et renvoie ainsi à une forme noble du discours. La musique au Moyen Âge est avant tout une musique vocale, issue de l'office religieux, c'est-à-dire une forme musicale où prévaut le contenu.

Le chant exécuté par les fées et celui qu'entonnent les compagnons d'Adam (Adam ne chante pas), renvoient à un passé collectif dont le sens reste à première vue caché. Ces insertions lyriques créent et rappellent en même temps une atmosphère particulière. Il ne s'agit donc pas d'insérer un message venu du dehors, comme c'est le cas avec une citation, mais davantage d'évoquer avec peu de moyens un état affectif distinct. Une insertion lyrique ne peut donc être remplacée par une citation puisque le contenu l'emporterait.

Monde virtuel

Nous avons compris la parole humaine comme un renvoi à des contenus objectifs présents dans les textes concernés. Le chant figurerait alors des contenus représentés sous une forme poétique exigeante. Le chœur signale que les chanteurs sont des compagnons d'idées. Sur le plan virtuel cela signifie que, de temps à autre, les « modes d'écriture » insèrent des formes lyriques passées dans leur texte

ANOMALIES DU CORPS ET DE L'ESPRIT

1) Maladies du corps : toux et paralysie

Monde réel et monde représenté

MAISTRE HENRIS

Biaus fiex, fors estes et legiers ;
Si vous aiderés a par vous.
Je sui uns vieus hom plains de tous,
Enfers et plains de rume et fades.
(v. 196-199)

MAÎTRE HENRI

Mon fils, vous êtes solide et jeune ;
Vous vous débrouillerez tout seul.
Je suis un vieillard toussotant,
Infirme, enrhumé, éccœuré.

MAISTRES HENRIS

Maistres, qu'est che chi me lieve ?
Vous connessiés vous en cest mal ?
(v. 228-229)

MAÎTRE HENRI

Docteur, qu'est-ce qui me fait gonfler
[comme ça ?
Vous y connaissez-vous en cette maladie ?

[LI FISICIENS]

Certes, segnieur, vous vous tués.

Vous serés tout paraletique

– Ou je tieng a fausse fisique –

Quant a ceste eure estes chaiens.

(v. 1002-1005)

LE MÉDECIN

Assurément, messieurs, vous vous tuez.

Ou vous tomberez tous paralytiques

A rester ici à cette heure,

Ou je ne crois plus à la médecine !

Une maladie (physique) se caractérise par des altérations organiques ou fonctionnelles désagréables et plus ou moins aiguës, pouvant dans le pire des cas, entraîner la mort du patient. Par ailleurs, elle se manifeste par un ensemble de symptômes directement perceptibles ou non. Le diagnostic médical confirme définitivement la nature du mal.

Au Moyen Âge, l'idée hippocratique selon laquelle la santé physique dépendait du rapport des quatre humeurs dans le corps, à savoir le sang, le phlegme, la bile jaune et la bile noire, était très répandue. Quant aux propriétés de l'urine, reflet de l'équilibre ou du dérèglement humoral et donc instrument pour effectuer un diagnostic, elles étaient généralisées (à tort) à l'ensemble du corps. Ainsi le principe intellectuel imprègne-t-il tout le corps ; c'est l'homme en tant qu'entité qui est surpris par la maladie. En conséquence, toute maladie reflète également l'état mental du patient. En outre, on est convaincu que la maladie est à imputer à un mode de vie douteux. La lèpre, par exemple, était considérée comme une punition divine.

Selon l'opinion générale, le sentiment esthétique de perfection repose pour une large part sur un corps jeune et sain. Ainsi la vieillesse et la maladie, souvent liées puisque avec l'âge le risque de devenir malade s'accroît, sont-elles considérées comme des éléments perturbateurs. La paralysie motrice, dont il est question dans notre texte, en est un exemple type.

Monde virtuel

Toux et mucosité renvoient à une incapacité linguistique ressentie par les autres comme déplaisante. Nous avons mis en relation l'*expression langagière* avec la notion de *contenu textuel* (cf. *formes de communication verbale*). Le choix des thèmes retenus par le « mode d'écriture » en question doit ainsi inspirer aux autres une certaine aversion, un certain dégoût.

La paralysie est une diminution de la motricité, une impossibilité de se mouvoir. Nous avons compris le *mouvement* comme une forme d'argumentation (cf. *jambes d'un homme*). Ce handicap correspondrait, sur le plan virtuel, à un affaiblissement, à une baisse définitive ou passagère de la capacité d'argumenter.

Le ventre enflé d'un homme peut renvoyer à un repas trop copieux qu'il a pris et mal digéré. Le *ventre* représente dans notre système un savoir acquis par l'entendement, et qui assure surtout la qualité de

l'agencement analytico-formel (cf. *ventre d'un homme, et manger et boire : digestion et excréation*). Une connaissance approfondie des moyens formels de la composition littéraire n'est toutefois pas la garante de l'innovation.

2) Maladies du cerveau : folie et idiotie

Monde réel et monde représenté

Si l'on en croit les dires du moine, saint Acaire est le véritable maître en matière de guérison des fous et des idiots. Il agit par l'intermédiaire de ses reliques.

LI MOINES

Segneur, mesires sains Acaires
 Vous est chi venus visiter.
 Si l'aprochiés tout pour ourer,
 Et si meche chascuns s'offrande,
 Qu'il n'a saint desi en Irlande
 Qui si beles miracles fache,
 Car l'anemi de l'ome encache
 Par le saint miracle devin,
 Et si warist de l'esvertin
 Communement et sos et sotes.
 Souvent voi des plus edioties
 A Haspres no moustier venir
 Qui sont haitié au departir,
 Car li sains est de grant merite.
 (v. 322-335)

LE MOINE

Messieurs, monseigneur saint Acaire
 Vient chez vous vous rendre visite.
 Approchez-vous tous de lui pour prier,
 Et que chacun fasse offrande :
 Il n'y a pas de saint d'ici en Irlande
 Qui fasse d'aussi beaux miracles,
 Car il chasse le diable du corps
 Par la puissance miraculeuse de Dieu,
 Et il guérit de la démence,
 Sans faire de détail, et fous et folles.
 Souvent j'en vois des plus idiots
 Venir à notre église d'Haspres
 Qui repartent en parfaite santé
 Car le saint a de grands mérites.

Walet offre une aumône pour un malade du cerveau.

WALES

Veschi por Wautier A le Main.
 Faites aussi prier pour lui;
 Aussi est il malades hui
 Du mal qui li tient ou chervel.
 (v. 372-375)

WALET

Voici pour Gautier A La Main.
 Priez aussi pour lui.
 Il est encore malade aujourd'hui
 De sa maladie du cerveau.

Riquier en a assez des discussions sur les fous et les folles.

RIQUECE AURRIS

Qu'est che ? Seront hui mais riotes ?
 N'arons hui mais fors sos et sotes ?
 (v. 557-558)

RIQUIER AURI

Quoi ? Toujours des discussions ?
 Toujours des fous et des folles ?

La question qui d'emblée se pose est de savoir quelle est la nature de la raison et quels sont les critères distinctifs, autrement dit, où s'arrête la raison et où commence la folie ? O.A. Dull²⁴²écrit :

Selon une tradition qui remonte à l'Ancien Testament, la folie représente le pôle opposé de la sagesse (*sapientia*) qu'on pourrait définir comme la faculté par laquelle l'homme est amené à rechercher la vérité absolue (l'Idée chez Platon) en usant, en fonction de l'époque, de moyens épistémologiques variés.

Au Moyen Âge, la théologie chrétienne pose les fondements permettant de distinguer le sensé de l'insensé. Dans notre pièce, il ne s'agit certes pas d'un débat médical ou pseudo-médical sur la folie. Cette maladie, davantage saisie sur le plan figuratif, se traduit néanmoins par des symptômes physiques. Déjà pour Hippocrate, le dysfonctionnement du cerveau était le signe d'une possession diabolique, démoniaque. Saint Thomas d'Aquin s'appuie sur la physiologie de Galien pour rendre compte des égarements et dérèglements dus aux péchés nés de passion, tels que la colère. La folie s'ancre dans les fausses croyances et les mœurs dépravées. Les fous eux-mêmes ne sont donc pas étrangers à leur destin.

Dès lors que l'Église définit la folie, les médecins peuvent l'interroger directement. Du Moyen Âge à la Renaissance, la folie est indubitablement associée au mal. Celui-ci ne peut être combattu qu'à l'aide de la foi. Le fou, privé de bon sens, doit donc être ramené à la raison, autrement dit être amené à se convertir.

Qu'est-ce qui est donc normal à cette époque ? La culture collective chrétienne dominante d'alors conduit à une uniformisation de la pensée vers le néo-platonisme, bien que la synthèse de saint Thomas d'Aquin vienne nuancer cette position. La liberté de pensée individuelle des clercs est par là même sensiblement restreinte. Les gens sensés sont les défenseurs et les représentants de cette culture collective ; les insensés s'appliquent en revanche à la détruire, à en saper les fondements. Les aristotéliens radicaux appartiennent par exemple à cette dernière catégorie et doivent craindre une sévère répression de la part de l'Église.

Dans notre pièce, les fous peuvent espérer la guérison, le salut, pour peu qu'ils fassent preuve de respect envers les reliques en versant une aumône sous forme d'argent ou de denrées alimentaires coûteuses. Ainsi, Dieu et ses représentants sur terre peuvent être amadoués.

Monde virtuel

A cette époque, sont insensés tous ceux qui refusent de croire en une sagesse dont l'aspiration vise à la connaissance des idées platoniciennes, de l'absolu. Une telle restriction de la pensée philosophique des érudits n'est certainement pas sans conséquences pour les formes littéraires spéculatives. Nous avons défini la tête, le cerveau comme le lieu de la raison. Chez le fou, porteur d'un mal mystérieux, cet organe connaît des dysfonctionnements. En d'autres termes, le « mode d'écriture » ou le « genre » est dépourvu de caractéristiques ressortissant à la rationalité. On y lit un refus catégorique de la sagesse telle quelle est définie d'un point de vue chrétien. Par *fou* et *folle*, nous entendons donc un « mode d'écriture », un « genre » non conforme d'un point de vue idéologique. Dès lors qu'ils transgressent les frontières posées, ils perdent leur caractère inoffensif. Les mesures de répressions, conçues comme une forme de thérapie, sont la censure ecclésiastique ou, moins brutalement, l'exclusion morale.

RELATIONS HUMAINES ET GROSSESSE

1) Amour et désir

Monde réel et monde représenté

Adam, qui jusqu'alors a fidèlement servi Amour : « Que je n'aie a amer loiaument entendu » (v. 10), reconnaît que celui-ci a su habilement le séduire et le tromper, alors qu'il était encore très jeune.

ADANS

Amours me prist en itel point
Ou li amans .ii. fois se point
S'il se veut contre li deffendre.
(v. 54-56)

ADAM

L'amour m'a pris à l'âge
Où l'amoureux se blesse deux fois
S'il veut se défendre contre lui.

ADANS

Mais Amours si le gent enoint
Et chascune grasse enlumine
En fame et fait sanler si grande
Si c'on cuide d'une truande
Bien que che soit une roïne !
(v. 82-86)

ADAM

Mais l'amour flatte tant les gens,
Il illumine chaque grâce
De la femme et la fait sembler si grande
Qu'on en vient à prendre
Une gueuse pour une reine !

ADANS

Bonnes gens, ensi fui jou pris
Par Amours qui si m'eut souspris,
Car faitures n'ot pas si beles
Comme Amours le me fist sanler.
(v. 165-168)

ADAM

Voilà, messieurs, comment j'ai été victime
D'Amour qui me prit en traître,
Car elle n'avait pas des traits aussi beaux
Qu'Amour me l'avait fait croire.

MORGUE

Et de l'autre voeil qu'il soit teus
 Que che soit li plus amoureux
 Qui soit trouvés en nul païs.
 (v. 661-663)

MORGUE

Quant à l'autre, je veux
 Que ce soit le plus amoureux
 Qu'on puisse trouver au monde.

Morgue, elle-même, s'est laissé prendre au piège de l'amour.

MORGUE

Il me requiert chaisens d'amours,
 Mais j'ai mon cuer tourné aillours.
 (v. 709-710)

MORGUE

Il me prie d'amour, là-dedans;
 Mais j'ai donné mon cœur à un autre.

MORGUE

Mout me tieng ore pour despite
 Quant pensoie a tel cacoigneur
 Et je laissoie le gringneur
 Prinche qui soit en faerie !
 (v. 756-759)

MORGUE

Je suis vraiment humiliée
 D'avoir songé à un pareil chicaneur,
 Et je négligeais le plus grand
 Prince qui soit au pays des fées !

L'amour courtois, thème littéraire chanté par les troubadours, est né dans le Sud de la France, le Midi, et s'est répandu ensuite dans la France du Nord (trouvères), en Italie, en Allemagne et dans la péninsule ibérique.

Le terme de *courtois* renvoie au milieu aristocratique concret, à la cour. Cette dernière est à la fois le lieu des représentations culturelles et le lieu représenté, magnifié par lesdits poètes courtois. L'idéal règne en maître dans cet espace littéraire et confère ainsi à ce lieu profane un caractère religieux, chrétien et parfait, tel que la beauté absolue, la bonté et la vertu des gens nobles. Contrairement à l'espace historique, cet espace abstrait ne doit pas fournir les preuves de sa vérité. L'illusion, l'égarement ne peuvent donc être exclus.

Arrêtons-nous un moment sur le désir, le précurseur de l'amour. Composé du sujet désirant, de l'objet désiré et du désir lui-même, celui-ci forme une triade. Un sentiment de manque est à l'origine du désir ; le sujet désirant convoite quelque chose qu'il n'a pas et qui, à ses yeux, lui procurerait le plus grand bien. Le désir établit ainsi une relation entre le sujet désirant et l'objet convoité absent. Il est donc dirigé vers quelqu'un ou quelque chose. L'objet peut être ainsi quelque chose de différent du sujet, quelque chose de séduisant, quelque chose de perdu, quelque chose d'absent, quelque chose de nouveau. L'assouvissement du désir se transforme dès lors en une quête assidue. Toute différence existant entre lui (le sujet) et l'objet désiré autre devra être abolie, transformée ; il s'agira de retrouver ce qui a été perdu, d'apaiser sa soif de nouveauté par le biais de la créativité. La dame noble, aristocratique et déjà mariée, incarne l'objet du désir masculin courtois. Celle-ci, un être d'exception dans la vision du monde littéraire marquée par la courtoisie, reflète

pour ainsi dire la divinité. Elle pousse l'amant soumis à exécuter des actes toujours plus exigeants afin qu'il se rapproche de la perfection et se rende ainsi plus digne d'elle. Un désir qui vise un « avoir-vouloir » (inaccessible) pour pouvoir « être ». André le Chapelain²⁴³ écrit dans son *Traité de l'amour courtois*, une *summa amatoria*, « Amour vient du verbe *aimer* qui signifie *prendre* ou *être pris* ». Quoi qu'il en soit, le désir est structuré de manière à se parfaire et à s'uniformiser. Dans le roman courtois, ces exigences touchent les qualités requises dans un contexte social, à savoir par exemple la responsabilité qui incombe à un roi. Dans la lyrique courtoise, elles ne concernent que les attributs subjectifs du poète. De plus, elles témoignent d'une forte uniformisation. On a, en effet, le sentiment que le poète n'est pas tant amoureux d'une dame en particulier, que de son caractère inaccessible. Phénomène qui certes attise son imagination latente et donne par là naissance à de multiples versions de l'inaccessible. Un tel amour porte la marque de traits élitaires. Selon André le Chapelain, les vilains, incapables de freiner leur instinct, ne peuvent y avoir accès.

L'amour courtois, animé d'un esprit didactique et d'origine divine, constitue la source des forces intellectuelles qui façonnent l'homme idéal courtois. Raoul de Houdenc²⁴⁴ écrit :

Chevalerie est la fontaine
De cortoise qu'espuiser
Ne puet pas, tant sache puisier.
De Dieu vint et chevalier l'ont.

La chevalerie est la source
de la courtoisie qui tarir ne se peut,
dès lors que l'on sait puiser.
Elle vient de Dieu et les chevaliers la
[possèdent.

La naissance de l'amour entre un poète et une dame noble n'est donc pas directement liée à la vue d'une personne féminine concrète. L'amour s'adresse davantage à une image idéale et ce n'est qu'en second lieu qu'il trouve son objet en une dame (qui plus est, inaccessible). L'homme, l'amant, aborde la dame dans une attitude d'humilité (chrétienne). L'idée que l'amour (et en particulier l'amour déçu) ennoblisse l'homme est ici tout à fait primordiale. Cette conception de la femme est étrange pour tout lecteur moderne qui saisirait ce rapport amoureux comme une représentation fidèle et réaliste de l'époque.

243 André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Livre I, chapitre III : « Dicitur autem amor ab *amo* verbo, quod significat capere vel capi. ». Les livres I et II traitent principalement de l'amour et du comportement masculin envers la dame noble. Un système de règles est également élaboré. Le dernier livre aborde l'amour divin.

244 Raoul de Houdenc, *Li romanz des ailes de la proèce*, cité dans Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, p. 135.

L'image abstraite et stéréotypée de la femme dans la lyrique courtoise relève par certains côtés de la pensée platonicienne et de la mystique chrétienne d'un Bernard de Clairvaux. L'amour divin est une forme particulière de relation amoureuse, source inspiratrice de l'amour humain. La conception troubadouresque de l'amour témoigne de sa dette envers la mystique et le spiritualisme chrétien. Pareil lien de parenté avec la religion chrétienne présentait aussi bien des avantages que des désavantages. Les fervents admirateurs de l'absolu (et par là du divin) étaient certains d'obtenir les faveurs de l'Église pour peu que l'amour ainsi chanté fût exempt de tout trait blasphématoire. L'amour porté à un être humain ne devait en aucun cas tenir lieu de substitut à la religion. André Le Chapelain²⁴⁵ distingue deux formes d'amour : l'*amor purus* et l'*amor mixtus*, le premier, de nature spirituelle, entretient indéfiniment le désir, avec toutefois un aspect physique minimal, le second va bien au-delà, se réalisant dans tous les plaisirs de la chair. Néanmoins, dans son troisième ouvrage, il rejette ces deux formes d'amour qui sont désormais pour lui en contradiction avec les lois divines. Cet essai ne rencontre pas l'approbation de la censure ; l'évêque Etienne de Tempier condamne le texte dans sa totalité. Ce cas précis nous montre le danger qu'encourt tout traitement littéraire de l'amour dès lors qu'il ne renvoie pas exclusivement à l'amour divin. L'amour marital, excluant toute réalisation physique, semble l'unique forme d'amour véritable possible qu'on puisse adresser à une femme. Il n'est donc pas surprenant que les dames dignes d'admiration s'appellent Maroie, Marion, Marie.

Dans notre texte, nous rencontrons deux formes d'amour, la première unissant Adam à sa femme Maroie, une variété de l'amour courtois ; la seconde unissant Riquier à Dame Douce, une variété de l'amour anonyme non courtois.

Monde virtuel

L'amour est un art régi par les règles et les lois du désir, aussi se prête-t-il particulièrement bien à la représentation de l'activité littéraire, du processus de la création poétique. Sur le plan virtuel, la relation entre un « mode d'écriture » et un « genre » acquiert une portée équivalente à celle qui unit un homme à une femme dans le monde « réel ». Cette liaison amoureuse se réfère exclusivement à la littérature profane, milieu qui a vu la naissance de l'amour courtois, un modèle analogue à celui de l'amour chrétien présent dans la littérature religieuse. En effet, cette liaison s'oriente vers l'absolu, vers les idéaux néo-platoniciens. Ces derniers s'accordent avec la conception du monde chrétienne religieuse. La

philosophie néo-platonicienne sert à cette époque de fondement scientifique à des vues théologiques.

Le désir précède l'amour. Il ne s'adresse pas seulement à l'objet, mais encore au sujet désirant lui-même. Il s'interroge sur ce qu'il lui manque et qui lui procurerait du bien. Ce qu'il manque à un « mode d'écriture » désirant, ce sont de toute évidence les moyens optimaux servant à la composition littéraire formelle. Le « genre », l'objet de son désir, devrait les lui offrir. L'amour rapproche les amoureux : il transforme (du moins de manière provisoire) les caractéristiques formelles valables jusqu'alors du « mode d'écriture » en celles du « genre » choisi. Ainsi l'amour est-il une forme d'action qui en tant que telle exige des acteurs qu'ils prennent des décisions. Le choix d'un « genre » semble être soumis aux contraintes du milieu culturel immédiat. Dès lors qu'un « mode d'écriture » aime, l'amour semble correspondre à un désir de maîtriser à la perfection un « genre » littéraire, quelles qu'en soient les raisons. Ce type de désir se distingue la plupart du temps par un caractère sérieux et rationnel, mais pas nécessairement par un caractère authentique.

Ce qui est capital dans l'amour, c'est que le « genre » dispose de caractéristiques capables de le motiver à produire, et, dans le meilleur des cas, à innover. Ces propriétés, envisagées sous l'angle de la production individuelle, ne doivent pas nécessairement être exhaustives, ni même entraîner une systématique catégorique. Elles sont néanmoins tenues d'être suffisamment exactes pour permettre aux autres producteurs de la distinguer clairement des autres « genres ». L'amour est un principe vivificateur du corps : le « mode d'écriture » se trouve face à une épreuve, compte tenu de l'utilisation des compétences formelles requises par le « genre » ; en effet, celles-ci devraient se parfaire dans le cadre de l'amour courtois. Cet *amor purus* correspond ainsi à un désir sous l'emprise poétique d'une forme belle, parfaite, atemporelle et idéale, et d'une possibilité de représentation accomplie d'un contenu intellectuellement exigeant. La création littéraire poétique ainsi définie entraîne le processus de son raffinement : l'élévation intellectuelle accompagnée de contenus vertueux. Se rapprocher de la perfection ne peut s'effectuer au mieux que progressivement. Désirer devient donc sur le plan virtuel un projet littéraire déterminé et d'inspiration néo-platonicienne qui reste inachevé jusqu'à un certain point. Le mariage peut en conséquence être considéré comme un résultat non réalisable de l'amour, c'est la raison pour laquelle pendant longtemps il ne fut guère thématiqué. La réflexion lyrique est ainsi irrémédiablement astreinte aux discussions et schémas de représentation donnés d'avance par le genre idéal. La question qui se pose est donc de savoir comment les « modes d'écriture » individuels peuvent s'inscrire dans une catégorie générale prédominante en respectant les exigences poétiques. Il s'avère que l'arsenal limité d'arguments typiques et le choix uniformisé

de la matière engendrent une certaine monotonie, indépendamment de la virtuosité technique. Car dès lors que le « mode d'écriture » est prêt à renoncer à une certaine individualité de la composition littéraire et ainsi à une large part de son rôle actif, il acquiert des traits essentiels de l'ordre du collectif qui ne sont, en conséquence, pas très passionnants. Rien de surprenant donc à ce que quelques « modes d'écriture » s'intéressent à d'autres « genres » plus souples et qui leur accordent une plus grande liberté individuelle. Le milieu culturel d'inspiration néo-platonicienne les contraint toutefois à l'anonymat.

2) Mariage

Monde réel et monde représenté

Adam n'est pas en mesure de concilier les études avec le mariage.

J'ai esté avoec feme,	J'ai vécu en mariage,
[or revois au clergiet.	[je retourne aux études.
(v. 2)	

GUILLOS	GUILLLOT
Car puis que sainte Eglise apaire	Quand la sainte Église unit
Deus gens, che n'est mie a refaire !	Un couple, c'est irrévocable !
Garde estuet prendre a l'engrener !	Il faut regarder à quoi on s'engage !
(v. 48-50)	

ADANS	ADAM
Et, plus et plus fui en ardeur	Et, plus je brûlai d'amour
Pour s'amour, et mains me connui	Pour elle, moins je sus où j'en étais
Tant c'ainc puis aise je ne fui	Si bien que je ne fus pas satisfait
Si euc fait d'un maistre un seigneur.	Avant d'avoir fait d'un maître un mari.
(v. 161-164)	

Le fou semble avoir une curieuse conception du mariage.

LI PERES	LE PÈRE
Nient ne vous vaut ! Vous en venrés !	Inutile de discuter ! Vous allez venir !
LI DERVES	LE FOU
Alons ! Je sui li espousés.	Partons ! Je suis le marié.
(v. 1091-1092)	

Le mariage est une union reconnue par une juridiction précise (en l'occurrence l'Église) de l'homme et de la femme en vue d'une vie commune durable, fondée sur l'entraide et la reproduction. Une femme célibataire est juridiquement peu autonome ; le mariage, en tant que communauté d'intérêts, renforce sa position. Dès lors que l'homme appartient à un groupe élitare, le mariage peut ne pas être seulement l'affaire

d'un individu, mais concerne l'ensemble du groupe, voire l'Église. Les clercs qui ont reçu les ordres majeurs et les moines sont tenus au célibat.

Dès le milieu du XII^{ème} siècle, le mariage, placé sur le même plan que le baptême, l'eucharistie et l'ordre, acquiert un caractère sacré et devient indissoluble. Le sacrement, un symbole théologique, signale la co-présence d'un aspect humain séculier, relatif au mariage classique, et d'une composante divine, relative à l'union mystique des chrétiens et de l'Église, du Christ (le mari) et de l'Église (la femme), union éternelle. Dans la *Genèse* (2, 24), on lit : « l'homme [...] s'attache à sa femme et ils deviennent une seule chair. » Le mariage appartient aux *causae spirituales* qui relèvent du droit canonique. Les cas litigieux seront tranchés par la cour ecclésiastique et, en dernière instance, par le pape. Conformément au droit canonique, le mariage perdure même après le décès de l'un des époux, ou le divorce. Ainsi le remariage d'un bas dignitaire de l'Église (non astreint au célibat) est-il répréhensible car il enfreint les lois fondamentales relatives au droit canonique et fait outrage au sacrement.

Aborder la thématique du mariage à cette époque, c'est traiter d'une réalité substantielle. Les liens matrimoniaux présentent une dimension religieuse importante. De plus, un symbole religieux tient lieu d'instrument et de moyen de connaissance d'une donnée transcendante. Rompre ces liens ne remet donc pas seulement en question la définition du sacrement du mariage, mais encore l'identité du groupe, s'il s'agit d'un mariage élitare.

Dans la littérature médiévale, le mariage est souvent compris dans un sens allégorique. Il correspond alors à une intégration symbolique de contenus abstraits élevés (amour, vertus entre autres) dans la vie terrestre. Jean le Teinturier²⁴⁶ d'Arras écrit au XIII^{ème} siècle un poème allégorique intitulé le *Mariage des sept arts*, probablement influencé par le *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella²⁴⁷. Aux livres III-IX de cet ouvrage, Apollon recommande à Mercure (le dieu de l'éloquence) de prendre la jeune fille, Philologie, pour fiancée. En cadeau, elle reçoit les sept arts comme servantes. Jean de Salisbury comparant Martianus Capella à Virgile, s'exclame : « non inferior Martiano ». Chez Jean le Teinturier, les 7 arts désirent épouser les 7 vertus. Théologie leur déconseille le mariage et préconise la virginité. La pièce tombe dans le burlesque, et le poète se réveille assoiffé. Avec le *Mariage des sept arts et des sept vertus*, dont l'auteur est anonyme, nous retrouvons une problématique analogue.

246 Jean Le Teinturier d'Arras, *Mariage des sept arts*.

247 Martianus Capella, *Les Noces de philologie et de Mercure*.

Gautier de Coincy²⁴⁸ aborde également le problème du mariage sur le plan figuratif.

Dou siecle tou se varia, a Marie se maria.
Moines et clers qui se marie
A ma dame sainte Marie (Mir. 23, v. 169-171)

Courante au Moyen Age, la représentation allégorique du mariage sert en partie à illustrer l'amour que Dieu porte à son peuple.

Dans le cadre de l'amour courtois, la dame convoitée est mariée à un noble, signe supplémentaire de son inaccessibilité. Il s'agit ici probablement de souligner de manière poétique l'étroite relation qui unit la dame à l'absolu (idéal platonicien), au divin, et par là à une réalité transcendante. Le genre littéraire, personnifié par la dame, est idéalisé, et exige ainsi l'impossible de la part du poète. En revanche, dans le Nord de la France, la conception de l'amour courtois a connu une transformation décisive, le mariage devient possible dans le roman courtois. Toutefois un mariage relativise la perfection de la dame noble, il équivaut à reconnaître l'imperfection de l'individualité de l'épouse. L'éventualité d'une union éternelle des amants entraînerait, craignait-on, la dégradation de cette dialectique passionnée de l'amour ; il ne resterait plus que l'ennui.

Monde virtuel

Un « mode d'écriture » dispose également de caractères formels, outils indispensables à la production, à la création de textes. Ces caractères formels soit sont pleinement individuels et appartiennent au « mode d'écriture » (leur apport à l'élaboration d'un nouveau « genre » est essentiel), soit ont été repris d'un genre standardisé. La prise en charge de caractères formels extérieurs donne naissance à une sorte de symbiose des deux ensembles de caractéristiques, phénomène par ailleurs comparable à la vie commune d'une femme et d'un homme. Songeons à la fameuse phrase d'Adam au début de son monologue : « J'ai esté avoec feme » (v. 2). Rien de plus normal donc si un genre porte en lui tous les attributs de l'idéal et qu'il ne puisse être accaparé par n'importe qui. En fait, personne ne peut se permettre une telle liberté puisque ce « genre » est déjà marié au « mode d'écriture » idéal. Si tel n'était pas le cas, un tel genre ne pourrait exister.

Aux « modes d'écriture » ordinaires et séculiers, il ne reste plus que des concubinages successifs avec des « genres » toujours plus parfaits. Maroie semble s'être rapprochée au plus près de l'idéal. Il existe toutefois des différences notoires entre le mariage et le concubinage. Le mariage chrétien, en tant que sacrement, est un élément constitutif de la pratique religieuse et ne se réduit donc pas à une union durable et ex-

248 Gautier de Coincy, *Les miracles de la Sainte Vierge*, p. 358.

clusive, mais se révèle une union dont le fondement est religieux. Seule la bénédiction nuptiale lui confère sa légitimité. Les deux époux doivent être tous deux chrétiens et d'une moralité exemplaire. Transposée sur le plan virtuel des « genres » et des « modes d'écriture », cette union, outre le fait d'être exclusive et durable, devrait par conséquent être également reconnue par une instance habilitée à porter un jugement sur eux. Cette exclusivité exige du mode d'écriture de ne recourir qu'à une seule forme générique sur laquelle il exerce d'ailleurs une sorte de monopole. Le « mode d'écriture » et le « genre » doivent avoir la même vision du monde pour que leur rapport puisse être reconnu : à l'époque d'Adam de la Halle celle-ci pourrait être de nature néo-platonicienne. Le mariage garantit par conséquent un épanouissement du mode d'écriture non pas dans la diversité, mais à travers une véritable relation, étroitement attachée aux idéaux. Dans le cadre du mariage, l'épouse prenant le nom du mari, l'anonymat du mode d'écriture est d'emblée exclu.

Le mariage requiert généralement une adaptation réciproque de l'époux et de l'épouse. Adam par exemple a abandonné une large part de son individualité tournée vers la spéculation pour une conception du monde idéale (ce qui est illustré par le passage du statut de maître au mari). Nous n'apprenons rien sur Maroie à ce sujet, on peut néanmoins supposer que l'effet esthétique du genre fondé sur l'affectivité a gagné en rationalité. Sur le plan de la littérature courtoise, le lien conjugal peut ainsi être saisi comme un point de rencontre entre un affect (relatif à l'aspect formel) et la *ratio* (relative à l'aspect du contenu). L'amour, pour Platon²⁴⁹, est un désir de totalité. Le mariage signifie dans le meilleur des cas l'assouvissement de ce désir. Selon Aristophane, un des convives du *Banquet* (14-16) de Platon, les hommes étaient à l'origine de forme ronde (aspect formel), d'une vigueur et d'une force extraordinaires (aspect du contenu). Pour punir leur orgueil et les affaiblir, Zeus décida de couper les hommes en deux. Or chaque moitié n'eut plus qu'un seul désir retrouver son autre moitié, pour se fondre ensemble. Ce désir irrésistible du tout s'appelle l'amour. Sur le plan virtuel, nous entendons par *mariage* non pas une fusion totale, mais un rapprochement profond. Un nivellement se produit certes entre les deux possibilités de création littéraire, entre celle qui souligne l'aspect du contenu et celle qui met en avant l'aspect formel, certaines caractéristiques principales restant néanmoins intactes après le mariage.

3) Bigamie et veuvage

Monde réel et monde représenté

Ce thème est introduit par le fou.

LI DERVES	LE FOU
S'i li sousvenoit des bigames,	S'il se souvenait des bigames,
Il en seroit mains orgueilleus.	Il ferait moins le prétentieux.
RIKIER	RIQUIER
Enhenc ! Maistre Adan, or sont deus !	Tiens, tiens, Maître Adam, il y en a deux !
Bien sai que ceste chi est voe !	Je sais bien que celle que je vois ici est la [vôtre !
ADANS	ADAM
Que set il qu'il blame ne loe ?	Blâmer, louer, quel sens ça a pour lui ?
Point n'aconte a cose qu'il die.	Ce qu'il dit n'a aucune importance.
Ne bigames ne sui je mie,	Et puis, je ne suis pas bigame,
Et s'en sont il de plus vaillans !	Mais de plus importants que moi le sont [bien !

(v. 426-433)

Les commentaires de Henri signalent que le cas de bigamie²⁵⁰ dont il est question ici est le mariage avec une veuve.

MAISTRE HENRI	MAÎTRE HENRI
Et uns clers si pert se franquise	Et un clerc, lui, perd ses droits
Par espouser en sainte Eglise	En épousant devant la sainte Église
Fame qui ait autre baron ?	La femme d'un premier mari ?

(v. 449-451)

Henri est aussi un bigame aux yeux de Guillot.

250 Voici la liste des sept cas de bigamie énumérés par Pietro Rebuffo et cités par Henry Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, p. 413-414 : « Et nota quod bigamia contrahitur in septem casibus : Primus est, quando quis successive et diversis temporibus duas uxores legitimas habuit...Secundus casus, quando diversis temporibus quis habuit plures uxores, unam de jure et alteram de facto...Tertius, quando eodem tempore plures habet uxores, unam de jure, alteram de facto, vel ambas de facto...Quartus est, quando contrahit cum vidua ab altero marito cognita...Quintus, quando contrahit cum corrupta a quocumque scienter aut ignoranter, et eam cognoscit... Sextus, quando uxorem propriam ab alio cognitam scienter cognovit...Septimus casus est, cum aliquis in ordine sacro constitutus de facto contrahit, licet de jure non possit. » Le terme de bigame est emprunté (1275) au latin ecclésiastique *bigamus* « veuf remarié » et aussi en latin médiéval « homme ayant deux femmes » (1100) (Dict. historique de la langue française)

GUILLOS

Enhenc ! Maistre Henri, et vous !

Plus d'une feme avés eüe.

(v. 492-493)

GUILLOT

Tiens, tiens ! Maître Henri, vous aussi !

Vous avez eu plus d'une épouse.

La bigamie au sens du droit canonique constitue un problème juridique complexe au Moyen Âge. Sans vouloir entrer dans le détail, arrêtons-nous un instant sur les données générales²⁵¹ du problème. Le cas de bigamie traité ici n'est pas à confondre avec la bigamie selon le droit civil. Ce dernier condamne la personne qui contracte un nouveau mariage tout en étant encore engagée dans les liens d'un premier ; autrement dit, la bigamie est un cas particulier de polygamie.

Au regard du droit canonique, la bigamie est un état de fait : celui d'un homme qui, après être entré dans un ordre, a contracté deux mariages successifs ; ce délit lui interdit de recevoir la tonsure et les ordres mineurs et majeurs. Cette punition en est une dès lors que cet homme désire entrer en religion et y faire carrière. On attend de lui qu'il respecte le sacrement du mariage (s'il n'est pas astreint au célibat).

Jusqu'au Moyen Âge, on connaît deux cas majeurs de bigamie : effective et fictive, interprétative. Les Scolastiques ajoutèrent un troisième cas, traité d'ailleurs par saint Thomas d'Aquin²⁵² dans le cadre de l'excommunication, il s'agit de celui qui concerne les clercs astreints au célibat. Est bigame, celui qui épouse une veuve, et celui qui épouse plusieurs femmes (c'est-à-dire une femme non mariée, donc une vierge après que la première épouse est décédée). Le mariage avec une veuve correspond au cas de bigamie interprétative. Le mariage avec plusieurs femmes équivaut à la bigamie effective. Penchons-nous sur la bigamie interprétative. La veuve a connu l'union charnelle, réalisation du principe chrétien « devenir une seule chair » lors d'un premier mariage. Le second mariage s'accomplit également dans l'union charnelle, la femme offre ainsi consécutivement son corps à deux hommes ; ce qui remet en question le principe fondamental de l'union éternelle. La femme vit une relation réelle consécutivement avec deux hommes, la première permise, l'autre causant la perte du second mari. En effet, ce rapport réel est interprété en tant que rapport fictif par le droit canonique qui considère la femme comme une sorte d'être double. Une femme est mariée avec le premier mari, et une femme est mariée avec le second mari. Ce dernier a connu deux épouses pour ainsi dire l'une après l'autre : l'épouse du premier homme et sa propre épouse. Épouser une veuve peut donc être ramené au cas de la bigamie réelle. Si une telle définition peut paraître singulière d'un point de vue non juridique, elle n'est pas

251 *Encyclopedia Catholic* (entrées : Bigamy in Canon Law, Celibacy of the Clergy, Sacrament of Marriage).

252 Saint Thomas d'Aquin, *ST, Supplément qu. 24*.

sans conséquences graves pour les personnes concernées. Le pape Grégoire X supprima les privilèges des clercs bigames. Ainsi leur comportement ne relevait plus du droit canonique, mais du droit civil. En outre, ils furent menacés d'excommunication et on leur refusa la tonsure et le port de l'habit religieux. Cette ordonnance visait à combattre les abus de l'état de clerc car beaucoup de clercs optaient pour l'état religieux moins par conviction religieuse qu'en raison des privilèges accordés à cet état.

On peut se demander à juste titre pourquoi Adam de la Halle traite d'un problème qui n'était plus tout à fait actuel au moment où la pièce a vu le jour, et de plus n'intéressait qu'un cercle restreint de destinataires, à savoir les bigames fortunés. Pour l'Église, ce problème est lui aussi mineur en comparaison avec le problème posé par le concubinage. Relevons quelques données relatives à l'histoire du célibat en corrélation avec les différents conciles et synodes :

- Le premier concile du Latran en 1123 interdit aux prêtres de vivre avec leur femme légitime.
- Les synodes de Clermont et Pise (1130-1135) annulent les mariages des prêtres.
- Le deuxième concile du Latran (1132). Les clercs du haut clergé, mariés ou vivant avec une concubine, perdent leur fonction et leurs prérogatives.
- Le synode de Reims (1148). Les clercs du haut clergé, qui se sont mariés après leur ordination, perdent leur fonction et leurs prérogatives. Ils doivent se séparer de leur femme. Les prêtres qui se sont mariés avant leur ordination sont contraints de vivre dans la continence.
- Le troisième concile du Latran (1179) condamne une nouvelle fois le concubinage.
- Le quatrième concile du Latran (1215) décrète des peines plus graves à l'encontre du concubinage.
- Le synode de Brême (1266) ajoute aux peines susmentionnées l'excommunication. Les enfants nés de ces unions doivent es-suyer le mépris des autres.

Au centre des préoccupations de l'Église se trouvent le concubinage et le célibat, et non la bigamie. Il existe bien des décrets concernant la bigamie, toutefois ceux-ci s'adressent avant tout aux clercs qui ont opté pour la clergie afin de profiter de l'immunité fiscale. Henri nous apprend que le bas clergé – et dans notre pièce nous ne trouvons que le bas clergé – n'est pas particulièrement touché par ces décrets. Quant au haut clergé, il ne respecte guère les décrets. Aussi aurions-nous affaire davantage à une construction théorique qu'à une reproduction de la réalité.

Monde virtuel

Dès lors que la femme représente un « genre », la veuve correspond à une forme générique que plus aucun « mode d'écriture » séculier n'utilise. Un « mode d'écriture » cesse d'exister, une fois que l'auteur sous-jacent se tait à tout jamais. Si un « genre » ainsi délaissé, réapparaît au bras d'un « mode d'écriture » et entretient à nouveau avec ce dernier une relation durable et intime, nous sommes devant une situation semblable à celle de la bigamie interprétative. Les questions qui se posent alors sont de savoir d'une part pourquoi un mode d'écriture ne peut recourir à sa guise au genre qui lui plaît, de l'autre, quels sont donc les privilèges qui peuvent lui être retirés par une instance habilitée à cette fonction, et finalement comment un mode d'écriture s'épanouit.

Souvenons-nous en : la bigamie contredit les convictions chrétiennes fondamentales relatives à l'unité des chrétiens et de l'Église. L'Église représente les formes d'organisation pratiques d'une littérature religieuse (cf. *l'Église*), et les clercs séculiers (ayant reçus les ordres mineurs) les « modes d'écriture » profanes dont les convictions fondamentales sont religieuses et la vision du monde, de nature néo-platonicienne (cf. *les clercs*). Nombre de ces « modes d'écriture » choisissent peut-être moins cet état en vertu de leur conviction intellectuelle que pour le prestige attaché à cet état. La littérature d'inspiration néo-platonicienne dispose de formes génériques standard adéquates qui d'emblée mettent les « modes d'écriture » profanes sur le bon chemin. Le mariage unit ainsi le « mode d'écriture » à un « genre » guidé par une attitude religieuse. En revanche, dans la littérature religieuse, le mariage n'est pas requis, le rapport à l'absolu est donné par la foi.

Dans *Phèdre*, Platon démontre que l'amour rend semblables ceux qui s'aiment (cette similitude d'ailleurs est déjà présente préalablement). Transposé sur le plan virtuel, cela signifie qu'une veuve est une forme générique fortement marquée du sceau de son défunt mari. Qui plus est, ce n'est plus une jeune fille (par exemple Dame Douce). L'apogée du « genre » représenté par la veuve remonte loin, à une époque où les formes génériques n'étaient pas encore soumises à l'influence néo-platonicienne. Ainsi les veuves ne peuvent-elle être en soi d'inspiration néo-platonicienne ; en revanche il est probable qu'elles ont subi l'influence de « modes d'écriture » de nature non religieuse. Il est donc presque inévitable que, du point de vue de la littérature religieuse, elles doivent être écartées. Les « modes d'écriture » profanes marqués par une attitude fondamentale néo-platonicienne (représentés par les clercs séculiers) jouissent d'emblée d'une considération aussi grande que celles des « modes d'écriture » de type religieux. Ils ne furent pas contraints de produire des textes religieux (autrement dit, ces clercs furent exemptés d'impôts, cf. *les impôts*). Le mariage avec une veuve inquiète, c'est pourquoi le « mode d'écriture » est amené à démontrer sa

conformité en produisant des œuvres de nature religieuse (ce qui correspond à la suppression de l'exemption d'impôts).

4) Famille

Adam ne veut en aucune manière que sa femme tombe enceinte.

ADANS

S'est drois que je me reconnoisse
Tout avant que me feme engroisse
Et que li cose plus me coust :
Car mes fains en est apaiés.
(v. 171-174)

ADAM

Il convient que je me ressaisisse
Sans attendre que ma femme soit grosse
Et que la chose me coûte plus cher :
Ma faim en est apaisée.

Dame Douce est enceinte.

DAME DOUCHE

Car li ventres aussi me tent
Si fort ke je ne puis aler.
S'ai aportee pour moustre
A vous, de .III. lieues m'orine.
(v. 248-251)

DAME DOUCE

C'est que, moi aussi, j'ai le ventre
Si tendu que j'ai peine à marcher.
J'ai fait trois lieues pour apporter
Et vous montrer mon urine.

Le médecin rassure Henri, un ventre enflé ne signifie pas nécessairement qu'une grossesse est en cours.

LI FISISCIENS

Cha dont ! Diex i ait part !
Tu as le mal saint Lienart,
Biaus preudons, je n'en voeil plus vir.
MAISTRES HENRIS
Maistre, m'en estuet il gesir?
LI FISISCIENS
Nenil, ja pour chou n'en gerrés.
J'en ai .III. ensi atirés
Des malades en ceste vile.
[...]
LI FISISCIENS
[...]
Chascuns est malades de chiaus
Par trop plain emplir lor bouchiaus;
Et pour che as le ventre enflé si.
(v. 233-245)

LE MÉDECIN

Donne donc ! A la grâce de Dieu !
Tu as le mal de saint Léonard,
Mon brave, j'en ai assez vu.
MAÎTRE HENRI
Docteur, faut-il que je me couche?
LE MÉDECIN
Non, il n'y a pas de quoi vous coucher.
J'en ai trois, de mes malades
Dans cette ville, qui sont dans le même état.
[...]
LE MÉDECIN
[...]
Chacun d'eux est malade
Pour s'être trop rempli le bide.
Et voilà pourquoi tu as le ventre si enflé.

Henri souligne la vigueur juvénile de son fils.

MAISTRES HENRIS

Biaus fiex, fors estes et legiers ;
Si vous aiderés a par vous.
(v. 196-197)

MAÎTRE HENRI

Mon fils, vous êtes solide et jeune ;
Vous vous débrouillerez tout seul.

Rainnelet semble inspirer au médecin des sentiments paternels.

LI FISISCIENS

Ne t'en caut, Rainelet, biaux fiex.
(v. 273)

LE MÉDECIN

Ne t'inquiète pas, Rainelet, mon fils.

Walet n'est pas aussi compétent que son père.

MAISTRE HENRIS

Walet, foy que dois saint Acaire,
Que vauroies tu avoir mis
Et tu fusses mais a toudis
Si bons menestreus con tes pere ?
(v. 350-353)

MAÎTRE HENRI

Walet, par saint Acaire qui t'entend,
Que serais-tu prêt à mettre en gage
Pour être dès maintenant et à jamais
Aussi bon musicien que ton père ?

Aux yeux d'Adam, la mère de Hane n'est en rien différente des autres femmes d'Arras. Elles ont « cent diables au corps ».

ADANS

Aussi a dame Eve vo mere.
(v. 320)

ADAM

Madame Eve, votre mère, en a tout autant.

Le père du fou n'a pas d'autre désignation que celle de sa fonction de père.

LI PERES AU DERVE

A ! biaux dous fiex, laissiés ester.
(v. 516)

LE PÈRE DU FOU

Ah ! mon petit, laissez tomber.

Dame Douce a une fille, Agnès, que les fées semblent également bien connaître.

DAME DOUCE

J'ai annuit faite l'avantgarde
Et me fille aussi vous pourwarde
Toute nuit a le Crois ou Pré.
(v. 852-855)

DAME DOUCE

Cette nuit, j'ai monté la garde
Et ma fille aussi vous a cherchées
Toute la nuit à la Croix-au-Pré.

MAGLORE

Alons ! Nous vous irons aidier.
Prendés avoec Agnès vo fille.
(v. 868-869)

MAGLORE

Marchons ! nous irons vous aider.
Prenez avec vous Agnès votre fille.

Le fou défait l'ordre familial.

LI PERES

Nient ne vous vaut ! Vous en venrés ! Inutile de discuter ! Vous allez venir !

LE PÈRE

LI DERVES

Alons ! Je sui li espousés.

(v. 1091-92)

LE FOU

Partons ! Je suis le marié.

Le ventre de la femme n'est pas seulement un organe de digestion : sa faculté d'enfanter est certes l'une de ses caractéristiques les plus importantes. La future mère nourrit de son propre corps son futur enfant, qui reste néanmoins un élément étranger à son corps. La notion de famille renvoie à un système qui englobe les parents proches dans une unité : *stricto sensu* les parents (liés par le mariage), les enfants et parfois aussi les grands-parents. Cette entité constitue le fondement de toute société et acquiert une portée accrue dans le contexte éducatif. Les membres d'une famille présentent, en règle générale, des ressemblances intérieures (de caractère) et extérieures frappantes. Chaque rapport de dépendance est en même temps un rapport de pouvoir. Dès lors que le fou affirme être le marié, il inverse les rôles.

Monde virtuel

Un contenu (logique), fruit de la pensée rationnelle et analytique, ne peut être représenté esthétiquement de manière satisfaisante que dans une forme générique qui tolère un tel contenu. Comme nous l'avons déjà observé, la forme du ventre d'une femme doit laisser pressentir une telle possibilité de représentation par la forme générique. Le genre *Ma-roie* offrait, semble-t-il, une telle forme esthétique.

L'union sexuelle représenterait la production de nouveaux textes dans la même forme générique et du même auteur ; il s'agit, en d'autres termes, de l'union d'un « mode d'écriture » et d'un « genre », le premier transmettant au second de nouveaux contenus. Dès lors que la composition littéraire témoigne d'une innovation fondamentale (au travers d'une modification essentielle de l'*habitus*) on peut parler de grossesse. Le futur enfant mène, jusqu'à sa naissance, une existence en tant que corps étranger à l'intérieur d'un texte, écrit dans une forme générique déterminée. Certaines caractéristiques présentent soudainement des traits nouveaux, voire déconcertants à première vue, au regard d'une représentation qui, elle, est familière.

L'émergence d'un « mode d'écriture » (d'un auteur encore inexpérimenté), ou d'un « genre » (ses caractéristiques ne sont pas encore délimitables) est généralement suivie d'un développement, ou d'un enrichissement ultérieur à partir de caractéristiques novatrices à l'œuvre dans d'autres textes ; autrement dit, il est question de modèles. En revanche, si l'ensemble des caractéristiques est repris tel quel, on parle de plagiat. La puissance innovatrice des modes d'écriture et des genres précédents entraîne la reconnaissance temporaire de leur suprématie ; comme celle qu'exercent les parents sur leurs enfants. Selon qu'il s'agit

de traits formels novateurs ou d'attributs du contenu révolutionnaires, on parlera de fille ou de fils. Cette relève assure la pérennité de la littérature et, par là, de l'histoire de la littérature.

On lit, dans l'épître de saint Paul aux Romains (8,14) : « En effet, tous ceux qu'anime l'Esprit de Dieu sont fils de Dieu ». Les enfants, dans un premier temps, se laissent également guider par les caractères novateurs de leurs modèles. Le temps passant, de nouvelles caractéristiques propres viennent s'ajouter à celles qu'ils ont déjà acquises pour former un nouveau tout.

5) Parenté éloignée et amitié

Monde réel et monde représenté

Guillot affirme être un proche parent de Maroie.

GUILLOS LI PETIS

Que devenra dont li pagousse

Me commere, dame, Maroie ?

(v. 34-35)

GUILLOT LE PETIT

Et que deviendra la payse,

Ma commère, dame Marie ?

Walet apostrophe le moine par la formule suivante.

WALET

Si sui mout lié que je vous voi.

Et si t'aporc, si con je croi,

Biau niés, un bon fromage cras.

(v. 345-347)

WALET [*au moine*]

Et je suis bien content de te voir.

Et je t'apporte, je crois bien,

Mon nièveu, un bon fromage gras.

La philosophie antique définit l'amitié comme l'une des vertus fondamentales. Dans la théologie chrétienne, elle devient l'incarnation de Dieu, celui qui donne sans désirer (*amor benevolentiae*). L'amitié, en tant que forme de vie, dépend largement des idées culturelles et sociales, tout comme l'amour d'ailleurs. Elle figure une familiarité fondamentale sans liens et sans règles. Quant à la parenté éloignée, elle signale des liens naturels existants, sans pour autant impliquer nécessairement un degré de familiarité élevé.

Les rapports d'Adam et de ses compagnons « de route » sont plus ou moins sereins. Ils pratiquent une culture de la sociabilité où les femmes sont absentes. La base de leur relation amicale réside très probablement dans l'exercice d'une profession semblable.

Monde virtuel

Une parenté lointaine, des liens amicaux entre les personnages signalent la présence de certaines analogies entre les ensembles de caractéris-

tiques des « modes d'écriture » ou des « genres » impliqués. Dans le cas d'une parenté lointaine, les similitudes dépendent pour une large part de l'histoire littéraire et sont davantage de nature superficielle.

Les modes d'écriture figurés par Adam et ses amis présentent, selon nous, un dénominateur commun général, à savoir leur hypothétique appartenance à la littérature profane. Celle-ci pourrait constituer la base de leur amitié, favorisant ainsi une compréhension affective réciproque sur des questions de fond, contribuant par là à consolider une solidarité culturelle naissante.

NATURE ET CULTURE

Monde réel et monde représenté

La nature jouit de sa propre autonomie, elle tire sa réalité d'elle-même. Elle est sans cesse en devenir ; autrement dit, soumise au renouvellement permanent, sa productivité est inépuisable. La conception du monde néo-platonicienne, prépondérante au Moyen âge, voit dans la nature un livre écrit par Dieu. Sa destinée est donc de représenter la volonté divine, ou la théorie des idées. Au XII^{ème} et au XIII^{ème} siècle, une nouvelle appréhension de la nature émerge. Celle-ci donnera naissance à la querelle des universaux. Le réalisme (la position prédominante) voit une conformité des choses (celles-ci apparaissent en tant qu'idées) avec la connaissance humaine de ces choses. Aussi, la chose et le terme la désignant sont identiques. En revanche, pour le nominalisme, seules les choses sont réelles. Les prétendus universaux n'existent que dans l'esprit humain. Les notions des choses ne coïncident donc pas avec les choses elles-mêmes : elles sont abstraites. Roger Bacon distingue la *natura universalis* de la *natura particularis*. Selon lui, le but de la nature ne consiste pas en un genre (l'universel), mais au contraire en différents individus.

Le terme de *culture* (en lat. champ labouré, développement des facultés intellectuelles, formation) renvoie à ce que l'espèce humaine a créé, transmis, transformé. Il s'agit donc de quelque chose d'artificiel. Seule la culture fait d'un être humain, un être humain. Pour Aristote, la culture n'est possible qu'à travers les actes humains ; il distingue deux types d'actes : l'acte usuel (*praxis*) et l'acte créateur (*poiesis*). Dans le premier cas, la culture se fonde sur le discernement moral (*phronesis*) ; dans le second, sur le savoir acquis par l'expérience (*techné*). De plus, la *praxis* a pour but l'activité pure, alors que la *poiesis* vise la fabrication ingénieuse d'objets. Dès lors que la nature est un objet qui intéresse la culture, l'activité culturelle se concentre sur la maîtrise rationnelle et technique de celle-là. Elle contribue à sauvegarder l'espèce et à améliorer sa qualité de vie.

Sur le plan du texte initial, nous nous pencherons dans un premier temps sur les produits humains concrets non animés, considérés comme des éléments culturels. Un des premiers groupes comprend entre autres les maisons, les vêtements, les chaussures, les instruments de musique ; autrement dit, les artéfacts du « monde représenté ». Un deuxième groupe inclut les aliments et les boissons élaborés (pain, vin, bière, etc.). Les éléments naturels transformés par l'être humain appartiennent également à ce groupe ; nous songeons ici aux plantes cultivées et aux animaux domestiques qui fournissent la matière première à l'alimentation et à l'habillement. En outre, les animaux offrent d'autres services utiles à l'homme. Aussi les produits culturels dépendent-ils pour une large part des produits naturels. La production d'artéfacts, la culture des plantes, l'élevage et la domestication des animaux exigent en règle générale des spécialistes compétents en la matière. Ceux-ci transforment les matières premières, issues de la nature. Une intervention judicieuse permet de répondre à des besoins précis de l'être humain. Ces nécessités regardent pour une large part le corps humain (maison, vêtement, alimentation, etc.). Les plantes cultivées et les animaux domestiques se trouvent ainsi au carrefour de la nature et de la culture.

Nous comptons parmi les objets de la nature aussi bien les plantes et les animaux sauvages que les espaces vitaux – évoqués ci-dessus – et leurs éléments constitutifs (à savoir la terre en tant que matière, les eaux etc.), que les régularités naturelles existantes (les saisons, l'alternance du jour et de la nuit). La nature change d'elle-même sans objectif. La philosophie de la nature antique prend comme point de départ un ordre harmonieux de l'univers. Selon saint Augustin, la nature ne peut être appréhendée qu'à la lumière de la Révélation chrétienne, et par conséquent à la lumière de l'action divine. Au XII^{ème} et au XIII^{ème} siècles, on tente d'interpréter la nature à partir d'elle-même, en tant que *scientia naturalis* (entre autres, Albert le Grand, Roger Bacon). La connaissance de la nature doit être mise au service de l'homme. Par ailleurs, saint Thomas étudie les causes de la nature, en tant que principe divin. On parle également de la « sagesse de la nature », ce qui mène à la description des plantes médicinales et à la symbolique des animaux sauvages (par exemple, l'oiseau compris en tant symbole de l'esprit libre).

Monde virtuel

De manière analogue aux artisans, aux créateurs non littéraires, maints auteurs désirent placer leur production dans un contexte particulier. Ils souhaitent qu'elle acquière une portée sociale significative. En effet, au Moyen Âge aussi, l'écrivain se trouve au carrefour conflictuel de l'autonomie de l'art et de la reconnaissance sociale. Cette dernière est en parfait désaccord avec l'autonomie, dès lors qu'elle contraint l'auteur à des compromis. La valeur interne d'une œuvre littéraire dépend de dif-

férents facteurs (investissement nécessaire à sa réalisation, qualité et étendue des connaissances en jeu, étendue de la demande actuelle, possibilité de distribution du produit). L'écrivain peut également vouloir que son travail soit reconnu par une instance compétente. Cette aspiration des auteurs contribue certes à inciter les instances compétentes à émettre des critères d'évaluation les plus objectifs possibles. Par ailleurs, ce sont probablement les auteurs contemporains qui montrent un intérêt particulier pour ces données. Dans la pratique littéraire, les œuvres, jugées de haute qualité, répondent aux exigences actuelles requises ou les ont acquises au cours du temps, bien qu'à leur époque aucune reconnaissance officielle ne leur ait été attribuée. Nous voulons désormais transposer cette approche réelle du jugement de valeur d'une œuvre littéraire sur le plan virtuel.

En conformité avec nos développements, l'être humain représente des « modes d'écriture » et des « genres », ce qui confère au monde virtuel une spécification fondamentale. Nous voulons dès lors scinder le monde virtuel en deux parties : l'une naturelle, l'autre artificielle. La section artificielle de cet univers se compose d'éléments explicitement formulés, relatifs à un but littéraire précis ; autrement dit, d'éléments relatifs à un jugement de valeur. Nous appréhendons ces éléments en tant qu'éléments constitutifs d'un canon littéraire valable. Ce qui fait partie du canon littéraire est déterminé par des critères littéraires et par des données extérieures à la littérature, notamment les conditions politico-culturelles. Ces normes peuvent entraîner la dévalorisation ou l'exclusion de certains textes et par là même des « modes d'écriture » et des « genres » sous-jacents. Dès lors que les idées et les pensées dérangeantes peuvent être exclues, le canon littéraire peut se convertir en un instrument de pouvoir au service de la culture dominante. La censure est une forme réglementée d'exclusion extrême. L'élaboration d'un canon littéraire peut toutefois remplir des fonctions positives importantes, à savoir contribuer à la représentation de soi et par là à la formation et l'affirmation de l'identité d'un groupe littéraire élitair, par exemple celui des représentants de la littérature courtoise. Car elle représente leurs normes et leurs valeurs. En outre, elle exerce une fonction de légitimation et fournit une orientation claire et précise pour les membres du groupe. A l'époque d'Adam de la Halle, l'orientation idéologique se fonde sur des bases chrétiennes, néoplatoniciennes. Les autorités littéraires apportent une contribution substantielle à la formation du canon au Moyen Âge et, de toute évidence, notre auteur fait partie de ce groupe, ainsi que les institutions littéraires, telles que celles du Puy. Le canon n'est pas une chose naturelle, mais bien quelque chose d'artificiel, de construit, et qui relève, par certains côtés, d'un jugement de goût. Aussi chaque canon est-il le produit de son époque littéraire. Bien que le canon s'interroge sur la valeur réelle de conservation, il est néanmoins lui-même soumis à la temporalité,

dès lors que de nouveaux textes, dotés de nouveaux attributs, émergent et que d'autres disparaissent. Au XII^{ème} et au XIII^{ème} siècle, la littérature courtoise devient par exemple le genre majeur, délogeant le genre de la *Chanson de geste* qui prévalait jusqu'alors. La littérature courtoise, et plus précisément la lyrique courtoise, retient l'attention par sa langue métaphorique très élaborée, et par ses qualités poétiques élevées. Ce qui intéresse le canon, les qualités esthétiques et éthiques mises à part, c'est la transmissibilité didactique.

Au Moyen Âge, ce sont entre autres choses, les autorités littéraires, telles que le Puy, l'université de Paris, ainsi que les autres institutions de formation qui participent à l'élaboration d'un canon. Les institutions organisent des concours, fixent les lectures scolaires, se réfèrent aux textes (souvent en latin), jugés par eux-mêmes de très haute qualité, et les citent. L'élaboration du canon se fonde sur les connaissances de la poétique, de la science des formes et de la nature de la poésie. Au XIII^{ème} siècle, la poétique est d'abord liée aux disciplines de la grammaire et de la rhétorique, donc au Trivium. On se réfère pour une large part aux textes de Quintilien²⁵³, Cicéro et Horace. La poétique d'Aristote n'est découverte qu'au XIV^{ème} siècle. En outre, on s'appuie sur les textes exemplaires des auteurs latins classiques.

Dans la nature, la qualité littéraire atemporelle ne s'impose pas par le biais d'une réglementation, mais obéit à des lois organiques propres. Les critères en cause sont des critères essentiellement internes à la littérature. Les résultats sont de même de très haute qualité. On voit ainsi l'émergence d'une sorte de canon « naturel » qui résulte d'un processus de sélection « naturel », historique dont les éléments, en règle générale, n'appartiennent pas à la culture dominante, mais à une contre-culture ou à une culture non chrétienne.

La littérature « artificielle » est ainsi guidée par un but rationnel et normatif. En revanche, la littérature « naturelle » se révèle libérée de cette contrainte, et ne répond qu'à la seule sélection naturelle. Les éléments de la composition littéraire peuvent être formulés explicitement de manière théorique ou, ce qui est souvent le cas au Moyen Âge, représentés à l'aide de textes exemplaires, sans être pour autant explicités, mais restant néanmoins reconnaissables en tant que concepts, dès lors qu'ils sont appliqués avec succès.

Penchons-nous maintenant sur les éléments culturels. Dans le sens d'une redétermination, nous comprenons les objets fabriqués d'origine végétale, animale (entre autres, vêtements, instruments de musique) et les services offerts par les animaux domestiques (par

253 Quintilien, *De l'institution oratoire*, Horace, *L'art poétique*. L'« Épître aux Pisons », troisième et dernière lettre du livre II des Épîtres, est communément appelée *Art poétique* depuis Quintilien.

exemple le moyen de transport) comme des instruments, des méthodes et des techniques de travail, pour une large part, explicitement formulés et conçus de manière didactique en vue de l'élaboration littéraire (outils donc relatifs à la rhétorique et à la stylistique). Quant aux éléments ressortissant à l'alimentation (également d'origine végétale ou animale), ils représentent le savoir indispensable à l'élaboration littéraire – en d'autres termes, ce qui est primordial et par là nécessaire à la survie des « modes d'écriture » et des « genres ». L'alimentation signale que l'art est en fait un produit du métabolisme du « mode d'écriture ». Les bâtiments et les rues, ainsi que les villages et les villes, qui en résultent, forment un groupe particulier d'artéfacts ; ils ne sont d'ailleurs ni d'origine animale, ni végétale. Ce sont des formes d'organisation artificielles de la vie humaine en société ; transposées sur le plan virtuel, elles figurent des formes d'organisation équivalentes (c'est-à-dire rationnelles) du point de vue littéraire, notamment celles qui règlent le voisinage des « modes d'écriture » et des « genres ».

Certes, les formes mixtes prédominent dans la réalité littéraire. La distinction entre nature et culture, apparaissant ici de manière radicale, sert, en tant que modèle, à faciliter l'accès à certains principes fondamentaux de la composition littéraire. En simplifiant, nous dirons que la culture littéraire ainsi décrite est en même temps une culture chrétienne, la culture naturelle étant en revanche exempte d'inspiration chrétienne.

TERRITOIRES ET INSTITUTIONS

1) Territoires de la surface de la terre

Monde réel et monde représenté

Nous avons partagé le « monde réel » en quatre espaces cohérents (cf. *les quatre éléments*). La sectorisation territoriale, qui nous occupe ici, porte sur l'espace vital de l'être humain, un cas particulier de la répartition susmentionnée. Du point de vue territorial, l'agencement de la surface de la terre s'effectue à partir des êtres humains et des objets qui la peuplent. Ce sont les formes d'organisation artificielles élaborées par l'être humain qui constituent le fondement de ce partage, et non les caractéristiques géographiques naturelles – encore que ces formes d'organisation puissent tenir à la géographie et à ses contraintes. La hiérarchie consécutive se présente comme suit : l'espace vital (la surface de la terre et les couches inférieures de l'air), l'État (la France), les villes et les villages (entre autres, Arras, Duisans), les bâtiments et les divers locaux (la taverne).

L'être humain vit en règle générale dans un habitat où il passe la majeure partie de son temps et où il entretient des rapports sociaux. Ces

habitats, ruraux ou urbains, disposent d'un environnement plus ou moins vaste. Par ailleurs, ils font partie d'une plus grande unité organisationnelle, à savoir l'État. Les villes et les villages exercent une fonction centrale et essentielle dans leur milieu. Ensemble, ils subdivisent la surface de la terre en des domaines territoriaux homogènes de plus ou moins grande étendue. Une ville se caractérise par une superficie minimale. Centre administratif, commercial et culturel pour ses habitants et ses environs, la ville a aussi son histoire propre. Le village représente une unité plus petite et n'offre pas les mêmes avantages que la ville ; il se caractérise avant tout par sa proximité avec la nature. Ses habitants se consacrent pour une large part à l'agriculture. Signalons un autre milieu qui joue un rôle important dans notre pièce : la taverne. Le lieu de résidence des personnages immortels se situe hors des frontières du monde réel. Il est question de l'enfer (lieu de séjour d'Hellequin) ; quant au lieu de séjour des fées, il n'est pas décrit.

Le seul nom des villes et des villages évoque déjà une multitude d'éléments caractéristiques de ces lieux. La mention de la taverne et de l'enfer (un lieu abstrait) produit un effet similaire. Ces notions délimitent ainsi, sur le plan du texte initial, des espaces territoriaux clairement définis par des attributs propres.

Monde virtuel

Sur le plan virtuel, le partage territorial concerne les éléments constitutifs de la création littéraire habituelle, à savoir la pratique littéraire qui prévaut. Le territoire présente ainsi un caractère systématique, ce qui lui confère en quelque sorte le statut de pôle opposé à l'accidentel, au singulier. Les territoires virtuels seront désormais classés selon des critères rationnels ; en d'autres termes, il s'agit d'une classification artificielle (cf. *La nature et la culture*) de la pratique littéraire, à l'œuvre à une époque déterminée, en plusieurs espaces dotés d'unités culturelles locales. Ces unités influencent largement les « modes d'écriture » et les « genres » actifs dans ces agglomérations, puisqu'en proposant ou en imposant des règles et des conventions précises, elles limitent leur liberté d'action dans le choix de leurs propres instruments de travail. Comme nous l'avons déjà signalé, les contraintes de l'environnement culturel immédiat jouent un rôle essentiel lors du choix d'un « genre » par un « mode d'écriture ». Les territoires ainsi définis (en tant que milieux culturels) sont des lieux du discours littéraire et disposent par là de moyens, de méthodes et de conceptions du monde propres. La réflexion, le sens et la perception acquièrent une forme, une fonction et une signification spécifiques relatives au lieu. Certes ces éléments résultent en partie des mesures de réglementation appliquées dans ces divers endroits (par exemple l'élaboration du canon). Par ailleurs, les habitudes culturelles entraînent progressivement la formation de règles de con-

duites que tout résident en ce lieu est amené à respecter. Un tel milieu constitue un territoire culturel et littéraire homogène. Cette délimitation peut se fonder par exemple sur les éléments suivants : l'usage de la langue courante, les thèmes récurrents, le choix des genres et la vision du monde qui prévalent dans cet environnement, ainsi que le degré d'intellectualité à l'œuvre dans les textes ressortissant à ce milieu.

Les « modes d'écriture » et les « genres » résident toujours, provisoirement ou à long terme, dans des lieux culturels précis. Un long séjour dans un environnement déterminé influe sur les caractéristiques habituelles de ses habitants ; en d'autres termes, des données, en elles-mêmes extra-textuelles, se manifestent dans leurs attributs typiques et assurent par là une certaine continuité. Les « modes d'écriture » et les « genres » en question trahissent ainsi un certain assujettissement au lieu de séjour, c'est-à-dire un certain engourdissement par rapport aux changements définitifs ce qui ne surprend guère, compte tenu du fait qu'on ne change pas facilement d'habitus. Les facteurs spatiaux, territoriaux, se caractérisent par une certaine constance temporelle. Les « modes d'écriture » sont par nature plus étroitement attachés au lieu de résidence que ne le sont les « genres », issus de maints textes de divers auteurs. Sur le plan réel, les parents sont responsables du premier lieu de résidence de tout un chacun. Conformément à ces données, le milieu culturel des « modes d'écriture » et des « genres », ayant joué un rôle de locomotive, exerce une grande influence sur la production littéraire ultérieure (cf. *les parents proches*).

Dès lors que plusieurs « modes d'écriture » et « genres » se trouvent sur une longue durée en un même endroit, ils sont soumis aux mêmes influences culturelles, et présentent des traits caractéristiques habituels similaires ; ceux-ci se reflètent en règle générale dans les attributs correspondants. Autrement dit, un milieu culturel déterminé donne lieu à des caractéristiques esthétiques concordantes. Celles-ci pourraient correspondre à des expressions schématiques, à des lieux communs, à des topiques. Elles servent avant tout à la sauvegarde de la tradition littéraire locale.

En raison des différences territoriales, il convient de distinguer les particularités des généralités. Les premières entrent le plus souvent en contradiction avec les secondes. Dans les villes et les villages, ce qui est particulier ressortit à l'administration, au commerce et très souvent aussi à la culture. Sur le plan des villes et des villages virtuels, les singularités régionales pourraient dépendre des facteurs suivants : d'abord, des modes d'écriture et des genres dont les principes d'organisation ont acquis une valeur générale leur conférant par là une influence significative sur le milieu culturel local, ensuite, d'une pratique locale du savoir, laquelle fixe les normes entre autres pour la science, la religion et le droit.

2) Église

Monde réel et monde représenté

L'Église catholique exprime une relation entre la réalité et une image religieuse idéale. Aussi est-elle avant tout une communauté de foi. L'adhésion à l'Église catholique repose donc sur une motivation religieuse. Ce corps est organisé de manière autonome, tant du point de vue juridique que du point de vue hiérarchique (à sa tête, le pape). L'Église catholique comprend des communautés de foi dans de nombreux pays ; sans frontières, elle n'est pas non plus attachée à une langue : telle est bien la signification de la notion de *chrétienté* au Moyen Âge.

Au bas de la hiérarchie religieuse se trouvent les moines. Le XIII^{ème} siècle voit la naissance des Ordres Mendiants (les frères mineurs, les franciscains, et les frères prêcheurs, les dominicains). Les moines prononcent trois vœux : ceux de pauvreté, de chasteté et d'obéissance.

Monde virtuel

La littérature d'inspiration néo-platonicienne, se fondant sur les principes religieux, vise la représentation d'une relation entre la réalité et une image idéale du monde, processus d'ailleurs analogue à celui de la religion chrétienne. Dès lors que ses idéaux ne peuvent être consolidés de manière scientifique, tout comme ceux de la foi chrétienne, nous pouvons également parler ici d'une sorte de communauté de foi. Les institutions littéraires équivalentes, en tant que formes d'organisation pratiques, pourraient être représentées par l'Église. La littérature religieuse ou d'inspiration religieuse appartient très probablement à cette catégorie. Une conception du monde idéale ou religieuse, déterminant le mode de vie, est en tous les cas à la base de l'expression littéraire. Une éthique normative (éthique des vertus) est étroitement liée à la représentation de contenus, d'inspiration dogmatique transcendantale. Le caractère dogmatique et transcendantal de ces notions tient au fait qu'elles dépassent les possibilités de connaissances fondées sur l'expérience.

L'Église encourage les poètes compétents animés de convictions religieuses. Elle leur octroie certaines libertés de représentation du contenu (cf. *exemption d'impôts*) dès lors que la position idéologique fondamentale n'en souffre pas. Pour combattre les « modes d'écriture » non conformes (en général hérétiques), on recourt très souvent à la censure (*Haspres*). Nous reviendrons plus loin sur les différents membres de la hiérarchie.

3) État

Monde réel et monde représenté

Par *État*, nous entendons une communauté d'êtres humains vivant sur un territoire déterminé et soumise à une autorité autonome. Dans notre pièce, certains personnages masculins mortels sont des dignitaires séculiers, d'autres des fonctionnaires, Adam et ses collègues probablement des clercs séculiers, le père du fou un paysan, et finalement le tavernier un bourgeois citadin.

Monde virtuel

Conformément au caractère non religieux de l'État, son équivalent virtuel représenterait avant tout les formes d'organisation de la littérature profane, d'inspiration aristotélicienne. Le sens n'est plus de nature transcendante, mais davantage de nature « rationnelle », c'est-à-dire influencé par la philosophie pratique. L'autorité est ici littéraire.

4) Institutions littéraires : confréries et Puy

Monde réel et monde représenté

Les institutions sont bien ancrées dans l'espace territorial. Nous connaissons deux institutions littéraires pour les poètes à Arras, à savoir le Puy (surtout pour les poètes courtois) et la Confrérie des Ardents (pour les jongleurs). Pour Berger²⁵⁴ :

« L'existence de ces deux centres suppose une différence de public, mais non forcément une rivalité sociale puisque, nous le savons, l'aristocratie bourgeoise appartient aussi à la confrérie dont les activités poétiques semblent être surtout aux mains des jongleurs. »

Monde virtuel

Le Puy représenterait, à l'intérieur de la littérature profane (figurée par l'État), le système de règles destinées à juger objectivement les œuvres de la littérature profane aristocratique, et la Confrérie celui qui est apte à juger les œuvres littéraires non aristocratiques.

254 Roger Berger, *Littérature et société arrageoises au XIIIe siècle*.

ARTÉFACTS**1) Vêtement***Monde réel et monde représenté*

C'est par ces mots lourds de sens que la pièce débute :

Segneur, savés pour quoi	Savez-vous pourquoi j'ai, messieurs,
[j'ai mon abit cangiet ?	[changé d'habit ?
(v. 1)	

Adam se fait remarquer par sa cape :

LI DERVES	LE FOU
Qui est chieus clers a cele cape ?	Qui est ce clerc avec cette cape?

LI PERES	LE PÈRE
Biaus fiex, c'est uns Parisiens.	Mon fils, c'est un Parisien.
(v. 422-432)	

CROQUESOS	CROQUESOT
[...]	[...]
Un de ches deus Riquece Aurri,	L'un des deux, Riquier Auri
L'autre Adan, filz maistre Henri.	Et, l'autre, Adam le fils de maître Henri.
S'estoit en une cape chiex.	Ce dernier portait une cape.
(v. 653-655)	

Le fou s'en prend aux habits de son père, qui s'emporte.

LI PERES	LE PÈRE
A ! Sos puans, ostés vos mains	Ah ! Fou puant, ôtez vos mains
De mes dras, que je ne vous frappe !	De mes vêtements, ou je vous frappe !
(v- 420-421)	

CROQUESOS	CROQUESOT
Dame, qui est chi autres chi	Madame, et cet autre-ci qui est tout nu
Qui si par nus et descaus ?	Et sans chaussures, qui est-ce ?
(v- 420-421)	

Le vêtement permet de se glisser dans une forme « préfabriquée » ; dans le meilleur des cas, celle-ci sera parfaitement adaptée au corps. De plus, il remplit plusieurs fonctions simultanées. Il sert à protéger certaines parties du corps des regards indiscrets, des intempéries ou autres types d'action. Selon les caractéristiques de la partie du corps à couvrir, le vêtement présentera une forme différente. En principe, le visage n'est pas recouvert. Le côté pratique mis à part, l'habillement trahit l'apparten-

ance sociale de l'individu ainsi que ses goûts esthétiques (mode par exemple). Le vêtement peut également servir un objectif précis (vêtement de travail, uniforme, robe de soirée, etc.).

Le degré de séduction d'un vêtement dépend de plusieurs facteurs : l'impression visuelle produite, la mode du moment et le goût personnel du spectateur (à noter que celui qui porte l'habit est également un spectateur). Les deux derniers éléments mentionnés ne sont pas influençables, ce qui n'est pas sans effet sur l'impression à produire.

Les vêtements, des artéfacts, sont en règle générale confectionnés par des spécialistes. La qualité de l'habit dépend de la nature de l'étoffe et de la perfection de la finition. L'usager potentiel, rarement en possession du savoir-faire nécessaire à la confection vestimentaire ou répugnant à mettre la main à la pâte, les achète chez un fournisseur professionnel ou se les fait faire sur mesure. La forme et le choix de l'étoffe du vêtement, issus tous deux pour une large part de la tradition, ont déjà fait leurs preuves par le passé. La marge de liberté pour la mise en place d'une nouvelle mode est ainsi très restreinte. Les vêtements sont destinés à certaines parties du corps (la chemise au buste, le pantalon aux jambes, le chapeau à la tête) ou à tout le corps (tel le manteau). La cape des étudiants parisiens portée par Adam est une sorte d'uniforme, renvoyant à son activité du moment et à l'appartenance professionnelle de son usager – ses fonctions pratiques mises à part.

En règle générale, on possède plusieurs vêtements qu'on porte selon les occasions et les conditions climatiques données. Les habits étant interchangeables, la possibilité d'une imposture (volontaire ou non) est latente. Quoi qu'il en soit, le vêtement, outre qu'il protège le corps, sert à produire un effet sur autrui. Le destinataire en est l'œil. Qui plus est, les habitudes vestimentaires sont des éléments constitutifs de l'habitus qui dénotent une certaine constance dès lors que chaque individu a son propre style (vestimentaire).

Monde virtuel

Les vêtements représenteraient des formes linguistiques élaborées avant tout par des spécialistes, correspondant au goût du moment, le faconnant même pour une large part, et dont l'utilité, reconnue par tous, n'est pas remise en question.

Conformément à notre définition, les parties nues du corps désignent les possibilités de la composition littéraire formelle inhérentes aux « modes d'écriture » et aux « genres » et se fondant sur un usage naturel de la langue. Cet usage ne laisse guère de place aux supercheries. Ces formes de l'usage de la langue peuvent être complétées ou recouvertes par des formes langagières (ressortissant aux artéfacts) élaborées d'un point de vue théorique, à savoir les moyens stylistiques. Ceux-ci peuvent être intégrés tels quels, en tant que nouvelle composante,

à un « mode d'écriture » ou à un « genre ». Ce processus sert à revêtir les expressions langagières de formes multiples ; ainsi, le style habille la pensée. Quelques éléments stylistiques trahissent certaines propriétés formelles de l'habitus littéraire et l'objectivent en même temps.

La rhétorique antique (Théophraste, Cicéron, Quintilien) propose une répartition tripartite des styles (*genera dicendi*) : le style bas (*genus tenue, subtile, humile*), le style moyen (*genus medium, mediocre, floridum*) et le style haut, élevé (*genus sublime, grande*). Le style bas est simple, dépouillé et proche de la langue de tous les jours. Il vise avant tout à informer et à instruire (*docere*). Le style moyen ou médiocre se distingue par un usage plus fréquent des figures de rhétorique, son objectif est le divertissement (*delectare*). Le style haut ou élevé est pourvu de tous les éléments rhétoriques ; il cherche à émouvoir (*movere*) et ne convient qu'à une matière noble. Le style est ainsi une sorte de déguisement de l'expression linguistique.

Les formes stylistiques sont à certains égards des artéfacts dont l'utilisation nécessite toutefois certaines compétences. La mise en forme stylistique est soumise, elle aussi, à la mode du moment. Par *style*, nous entendons la mise en valeur des points centraux par des moyens stylistiques « préfabriqués » ; autrement dit, il s'agit d'une mise en forme particulière de certaines parties textuelles essentielles à la compréhension. Les moyens stylistiques mis en œuvre sont entre autres les figures rhétoriques²⁵⁵, les motifs traditionnels récurrents.

2) Musique et instruments de musique

a) Musique

Monde réel et monde représenté

La musique et la poésie entretiennent un lien très étroit. La première, tout comme la seconde, est capable d'influer sur les états affectifs d'un être humain. De plus, toutes deux se ressemblent, en tant que possibilité d'expression fondée sur une suite réglementée de sons. Toutefois, par ses harmonies complètes (signes de l'absolu) la musique l'emporte sur la poésie. Mais, contrairement à la langue plus abstraite, la musique ne se prête guère à la représentation de contenus rationnels. Reposant sur une construction rationnelle de la forme et du contenu, elle renferme un aspect théologique. Interpréter un morceau de musique signifie le jouer, aucun commentaire ne lui étant imposé de l'extérieur.

Les morceaux de musique et les instruments de musique sont composés, fabriqués par des connaisseurs. Contrairement au chant na-

turel, la musique « instrumentale » est une reproduction artificielle de la musique composée et arrangée à des fins précises (à savoir le divertissement, l'accompagnement de la danse, le pouvoir d'évocation, d'association et d'éveil des émotions). Une maîtrise absolue de la respiration est indispensable aussi bien au chanteur qu'au musicien d'un instrument à vent.

Monde virtuel

Par *musique*, nous entendons une représentation de contenus non rationnels (vérité révélée, l'amour, etc.) dans une langue métaphorique. Ces contenus sont le produit de modèles littéraires adéquats (figurés par les instruments de musique). Elaborés par des théoriciens, ces paradigmes sont à la disposition de chaque poète.

b) Cor, Cornet

Monde réel et monde représenté

LI DERVES

Maître Wautiers ja s'entremet

De chanter parmi le cornet

Et dist qu'il sera courounés.

(v. 412-414)

LE FOU

Maître Gautier se mêle déjà

De chanter au son du cornet

Et il dit qu'il sera couronné.

Le cor est un instrument à embouchure à perce conique dérivé de la corne de bœuf. Il est intéressant de rappeler dans ce contexte qu'au sens figuratif chrétien les cornes du taureau représentaient l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, autrement dit, les instruments de combat contre le mal. Le cor servait également à faire des signaux, des appels (chasse, occasions officielles, combat, etc.)

L'olifant occupe une place particulière dans la littérature. « Les olifants, cors très ouvragés, *stricto sensu* en ivoire d'éléphant, étaient conservés par l'Église, qui en faisait des reliques ou des objets de dévotion. La figure de Roland, dans les chansons de geste, a catalysé et exalté l'image et la valeur symbolique du cor. » (*GdIM*, 766)

Monde virtuel

La connotation religieuse du cor est claire. Cet instrument figurerait un modèle de représentation symbolique particulière de contenus religieux ou d'inspiration néo-platonicienne : l'allégorie.

c) Trompette

Monde réel et monde représenté

Le fou imite la trompette.

LI DERVES

Escoutés ! Je fais les araines.

Est che bien fait ? Ferai je plus ?

(v. 400-401)

LE FOU

Ecoutez ! Je joue de la trompette.

J'ai bien joué ? Je joue encore ?

« Au Moyen Âge, le terme de trompette désigne le sonneur ou le héraut qui a la charge des annonces municipales ou seigneuriales. » (*GdlM*, 766). Il ne s'agit donc pas d'un instrument de musique à proprement parler, mais d'un signal. Qu'on songe aux trompettes de Jéricho (*Josué*, 6, 14-16), ou encore *Joël* (2, 1 et 15s), 1^{ère} *épître aux Corinthiens* (15,52), 1^{ère} *épître aux Thessaloniens* (4,16s), *Nombres* (10, 1-10).

Monde virtuel

Les modèles de représentation se caractérisant par la présence de traits édifiants et de signes annonciateurs ainsi que par le recours à une forme d'expression brève et concise pourraient être figurés par la trompette. Nous songeons ici aux formes narratives du sermon, de l'exemplum, aux poèmes édifiants et à certaines formes de la poésie courtoise.

Le fou toutefois ne joue pas de la trompette, mais l'imite. En tant que « mode d'écriture », il conserverait tout à la fois les moyens formels et l'objectif fondamental (l'aspect annonciateur et édifiant) des modèles ; en revanche il en modifierait le contenu au sens d'une représentation parodique. Le véritable but serait dès lors de dévoiler les faiblesses et les manques des modèles concernés.

3) Argent : un artéfact particulier

a) L'argent, la bourse

Monde réel et monde représenté

Riquier Amion est un affairiste.

ADANS

N'est mie Rikiers Amions

Bons clers et soutiex en sen livre ?

HANE LI MERCIERS

Oïl ! Pour .II. deniers le livre :

Je ne voi qu'il sache autre cose !

(v. 16-18)

ADAM

Riquier Amion n'est-il pas savant

Et habile à tenir son livre ?

HANE LE MERCIER

De compte ! Oui. « Deux deniers la livre »,

Je ne vois pas qu'il sache autre chose !

Adam ne veut plus faire preuve de générosité.

ADANS

J'ai chi assés me bourse escouse.
(v. 33)

ADAM

J'ai suffisamment secoué ma bourse ici.

Henri ne veut en aucun cas financer le voyage et le séjour de son fils à Paris.

GUILLOS LI PETIS

Or li donnés dont de l'argent !
Pour nient n'est on mie a Paris.
MAISTRES HENRIS
Las ! Dolans ! Ou seroit il pris ?
Je n'ai mais que .XXIX. livres.
(v. 186-189)

GUILLOT LE PETIT

Eh bien ! donnez-lui donc de l'argent !
On ne vit pas pour rien à Paris.
MAÎTRE HENRI
Hélas ! Malheureux ! Où le prendrais-je ?
Je n'ai plus vingt-neuf livres.

HANE LI MERCIERS

Aimi ! Diex, con fait escolier !
Chi sont bien employé denier !
Font ensi li autre a Paris ?
(v. 959-961)

HANE LE MERCIER

Misère ! Mon Dieu, quel étudiant !
Voilà de l'argent bien employé !
Ils font pareil, les autres à Paris ?

Dame Douce paie sa consultation au médecin et offre au moine deux sterlings pour Bailleul et Heuvin.

DOUCE DAME

Biaus maistres, consilié[s] m'aussi,
Et si prendés de men argent.
(v. 246-247)

DAME DOUCE

Docteur, donnez-moi aussi une consultation
Et acceptez de mon argent.

DAME DOUCE

Pour Dieu, sire, voeilliés m'oïr !

Chi envoient deus estrelins
Colars de Bailloel et Heuvins,
Car il ont ou saint grant fianche.
(v. 364-367)

DAME DOUCE

Pour l'amour de Dieu, monsieur, écoutez-
[moi !
Voici deux sterlings qu'envoient
Colard de Bailleul et Heuvin :
Ils ont grande confiance dans le saint.

Crespin se charge de payer les avocats.

HANE

Et dist qu'il livrera savoir

Se Jehans Crespins livre argent.
(v. 476-477)

HANE

Et il [Maître Gilles] a dit qu'il donnera la
[science
Si Jean Crespin donne l'argent.

Le fou a récompensé l'art d'un jongleur.

LI DERVES

J'ai d'Anseïs et de Marsile
 Bien oï canter Hesselin.
 Di je voir ? Tesmoins ce tatin !
 Ai je employé bien .XXX. saus ?
 Il me bat tant chis grans ribaus
 Que devenus sui uns cholés.
 (v. 536-541)

LE FOU

Je viens d'entendre Hesselin
 Chanter d'Anseïs et Marsile.
 Pas vrai ? A preuve cette claque !
 N'ai-je pas bien employé trente sous ?
 Il me bat tant ce grand voyou
 Que je suis devenu un palet.

Le moine réclame des aumônes pour le saint.

LI MOINES

Mais fai chi avant t'orison
 Et offre du tien se tu l'as.
 (v. 546-547)

LE MOINE [*au Père du Fou*]

Mais avant, fais ici ta prière
 Et offre de l'argent si tu as de quoi.

Morgue souhaite à Riquier des richesses pour l'avenir.

MORGUE

Je li doins don gent.
 Je voeil qu'il ait plenté d'argent.
 (v. 659-660)

MORGUE

Je lui fais un joli don.
 Je veux qu'il ait beaucoup d'argent.

Le moine n'est pas en mesure de rembourser ses dettes.

LI MOINES

Biaus ostes, escoutés un peu.
 Vous avés fait de mi vo preu.
 Wardés un petit mes reliques
 Car je ne sui mie ore riques.
 Je les racaterai demain.
 (v. 1011-1015)

LE MOINE

Cher patron, écoutez un peu.
 Vous avez bien profité de moi.
 Gardez un moment mes reliques,
 Je n'ai pas assez d'argent sur moi.
 Je les rachèterai demain.

L'argent joue un rôle essentiel dans le *Jeu de la Feuillée*, d'où l'importance de rappeler certaines données de l'économie monétaire au Moyen Âge. Cette dernière, qui est en train de s'établir, rend possible l'acquisition de nouvelles libertés subjectives dans le commerce. Le paiement des intérêts et d'autres obligations s'effectue de moins en moins en nature et de plus en plus en argent. Cette forme d'acquittement permet de se libérer des contraintes du paiement en nature, et d'acheter n'importe quel objet. L'argent remplit *grosso modo* quatre fonctions. C'est d'abord un moyen d'échange (de biens) ; ensuite, un moyen de paiement (des diverses prestations sociales ou religieuses – en l'occurrence le paiement des taxes fiscales) et un critère de valeur (plus une marchandise est chère, plus elle devrait avoir de valeur) ; enfin, il peut être thésaurisé. Certes, l'argent peut être trouvé, offert en cadeau, gagné au jeu de hasard, mais en règle générale il est le fruit d'un dur labeur. L'argent, en tant que moyen d'échange, permet à l'individu

de vendre une marchandise sans pour autant recevoir en contrepartie une autre marchandise. Dans le cadre du troc, les marchandises sont jugées subjectivement et en fonction de leur valeur. En revanche, l'argent permet de quantifier objectivement la valeur marchande d'un objet en fonction de l'offre et des dépenses occasionnées. Ainsi l'argent est-il un élément constitutif de l'économie dont l'objectif est la satisfaction des besoins humains en marchandises et en prestations de services. A l'intérieur de chaque espace économique, on retrouve le même système monétaire.

L'argent a une valeur intrinsèque ; en effet, la monnaie est surtout frappée dans des matériaux, qui sont par nature précieux : l'or et l'argent. À ce critère de relative rareté s'ajoutent les critères de durabilité et de praticité (petites pièces maniables). Qui plus est, l'extraction de ces deux métaux est pénible et leur traitement requiert des connaissances techniques particulières. Ce sont des instances étatiques séculières qui sont habilitées à fixer la valeur de la monnaie. Le droit de battre monnaie est aussi attribué à des religieux au haut Moyen Âge. En règle générale, plus une pièce est lourde, plus elle a de valeur. La banque est l'institution qui se charge des nombreux services financiers (entre autres : le crédit).

L'argent, en raison de sa valeur propre, peut s'amasser sans aucune perte de valeur. Thésaurisé, il peut être comparé à un grenier, l'un des instruments régulateurs de la faim et de la saturation se fondant sur un besoin précis et concret. L'argent accumulé correspondrait alors à un amas de besoins universels les plus variés. Toutefois, une saturation semble ici exclue. L'argent est donc un élément constitutif de la réalité empirique et, en tant que tel, il ne peut guère satisfaire aux exigences d'un idéal.

Une marchandise, un bien attire particulièrement l'attention dès lors que sa valeur est élevée. L'estimation d'un objet s'effectue selon une échelle de valeurs objective et abstraite. Ce procédé ne lui confère pas une valeur, il exprime davantage la valeur inhérente au produit à l'aide d'un système de valeurs reconnu et valable pour tous. La valeur d'un produit dépend de plusieurs facteurs : les efforts déployés ainsi que la qualité et l'étendue des connaissances requises en vue de sa réalisation, l'importance de la demande à ce moment-là et les possibilités de distribution légale du produit. C'est donc, dans une économie financière, par le biais de l'argent que le travail d'un créateur est inséré dans un contexte sensé pour lui et la société. Le produit acquiert une portée sociale significative. Ainsi le créateur tentera-t-il d'accéder le plus rapidement possible à la richesse, source d'influence, de sympathie et de réputation. L'argent, en tant que réserve de valeurs, se transforme en un dépôt de besoins universels, le besoin de reconnaissance inclus. La valeur de l'argent a un caractère exclusivement pragmatique ; elle ne confère à son propriétaire aucun autre attribut transcendantal. Les riches, dont la

fortune est le fruit de la vente de leurs propres produits, appartiennent à une sorte « communauté d'esprit ». Ils ont su développer un flair particulier pour les produits capables d'atteindre les prix les plus élevés sur le marché.

Dans notre texte, les riches sont également les puissants de ce monde. Le fait que les offrandes offertes au moine soient pour une large part en argent confère le statut d'objet à la santé intellectuelle ou au salut de l'âme. Notons, par ailleurs, que les femmes vénales, habituées des tavernes, sont absentes dans notre pièce.

Monde virtuel

La disponibilité des éléments constitutifs de la création littéraire et des systèmes de règles à l'intérieur d'un domaine théorique délimité de la littérature est comparable à la disponibilité des marchandises et des prestations de services au sein d'un système économique. Ces éléments sont créés ou mis en œuvre respectivement par les « modes d'écriture » et les « genres » dans leurs textes.

Le remplacement de certains éléments constitutifs d'un « mode d'écriture » ou d'un « genre » par des éléments équivalents d'un autre « mode d'écriture » ou « genre » peut être compris comme une forme d'échange. Une telle opération implique un jugement subjectif porté sur la valeur esthétique de ces éléments. Un jugement objectif n'est possible que si les éléments concernés présentent une grande ressemblance avec les éléments existant (définis explicitement ou appliqués implicitement) au sein du canon littéraire. Les éléments normatifs des « modes d'écriture » et des « genres », en tant que critères objectifs d'évaluation, ne sont pas si dissemblables de ceux de l'argent. De plus, les valeurs normatives sont stables, tout comme l'argent, pour une période déterminée. Comme l'argent (à travers ce qu'on appelait au Moyen Âge le *décri*, dépréciation de la valeur de la monnaie par la baisse de l'*aloi*), les valeurs peuvent aussi changer. La valeur accordée aux éléments normatifs ne s'effectue pas de manière arbitraire à l'intérieur du canon. Nous pouvons à nouveau y déceler un parallèle avec le monde de l'économie. Les objets précieux sont avant tout ceux qui répondent à la demande. La rareté d'une part et l'utilité (soit pratique, soit en tant que symbole de réussite sociale) de l'autre déterminent la valeur d'un objet. Encore n'évoquons-nous pas ici la deuxième valeur de Marx : la valeur d'échange. La fixation de la valeur des éléments d'un système de valeurs s'effectue selon des principes analogues ; autrement dit, en raison de leur utilité (ce qui est transmissible, ce qui peut être appris), de leur rareté (il existe relativement peu d'œuvres de très haute qualité) et de leur mérite (à savoir la diffusion d'une conception du monde précise). Les éléments d'un système de valeurs obtiennent une valeur objective parce que la plupart d'entre elles sont, d'un point de vue subjectif, déjà

reconnues comme étant précieuses. L'argent, en tant qu'objet, a une valeur propre qui est liée au fait que le procédé d'élaboration de la matière première, en soi rare, est laborieux, et surtout à la quantité de métal noble (or ou argent) que contient la pièce : c'est l'aloi. Il en va de même pour les éléments d'un système canonique de valeurs. Le prix d'un objet correspond à la somme d'argent équivalente à la valeur marchande sur le marché ; autrement dit, l'argent a la même valeur marchande que la marchandise elle-même. Afin de connaître la valeur des éléments élaborés par les « modes d'écriture » et les « genres », il convient de les comparer aux éléments canoniques dont la valeur est reconnue universellement. Les éléments textuels d'un « mode d'écriture » ou d'un « genre », présentant une grande ressemblance avec les éléments normatifs avérés, constituent une sorte de capital symbolique. Les riches du « monde représenté » et d'Arras sont des banquiers (dans notre texte, il n'existe aucune femme au sein des puissants). Ils sont représentés par des « modes d'écriture » traditionnels de haute qualité, qui s'orientent selon le répertoire des valeurs officiellement reconnues, et sont capables d'élaborer des éléments de cet inventaire même (de manière analogue à l'accroissement de l'argent par les banquiers). La valeur de l'or, en tant que matière rare et imputrescible, est, jusqu'à nos jours, insurpassable, d'où son importance dans l'histoire de la production de l'argent. La monnaie en or a acquis pour ainsi dire des attributs idéaux, entre autres sa singularité et sa stabilité. De manière analogue, on attribue des qualités idéales aux éléments du répertoire canonique des valeurs. L'argent permet de comparer la valeur des marchandises entre elles ; les éléments du répertoire, celle des textes littéraires entre eux – du moins dans une certaine mesure, car l'effet d'un texte ne peut être réduit à la valeur des éléments canoniques présents.

Si le système de crédit joue un rôle capital dans la société au Moyen Âge, il en va de même du rôle de la poétique normative sur le plan virtuel ; elle n'est pas sans pousser à l'emprunt d'éléments normatifs issus du répertoire des valeurs, ce qui peut avoir pour conséquence néfaste que les textes littéraires se composent avant tout de formes toutes faites apprises ou transmissibles.

Qu'entendons-nous désormais sur le plan virtuel, par « dépenser de l'argent » ? Une chose est certaine, pour pouvoir dépenser de l'argent, il faut tout d'abord en avoir. Un « mode d'écriture » peut « dépenser de l'argent » dès lors qu'il renonce à l'utilisation des éléments appliqués jusqu'alors et proches des éléments du répertoire canonique des valeurs, et leur substitue d'autres éléments non canoniques. La dépense d'argent poursuit en règle générale un but bien précis. Sur le « plan virtuel », l'objectif est relatif aux qualités des éléments remplacés.

b) Les impôts

Monde réel et monde représenté

De manière simplifiée, les impôts sont des taxes versées à l'Église ou à l'État. L'Église, à travers les services spirituels et l'assistance aux pauvres ; l'État, à travers sa fonction de protecteur et régulateur de la société, à travers son monopole de la violence, rendent un service qui justifie l'impôt. Ces prélèvements, un « acte » de solidarité, contribuent à financer divers projets publiques.

Dans notre texte, il est question de l'exemption fiscale des clercs, autrement dit de la suppression de l'impôt ecclésiastique. Au Moyen Âge, ce privilège incite de nombreux intellectuels à choisir la voie de la clergie (séculière). L'Église attend également de ses clercs séculiers, au sens d'une contrepartie, une vie exemplaire selon des lignes directrices données et une attitude fondamentale religieuse. Ces attentes, une fois comblées, permettent de tolérer une existence hors des liens étroits de la communauté religieuse. La privation de cette exemption fiscale se fonde sur le refus de répondre à ces attentes.

Monde virtuel

Dans le cas présent, l'argent apparaît dans un contexte religieux relatif à la pratique. Le paiement des impôts ecclésiastiques fixes représenterait le remplacement des valeurs normatives profanes de la composition littéraire par des valeurs religieuses correspondantes. Ce qui en résulte enrichit indirectement la littérature religieuse (voire l'entrée « Église »). Un « clerc séculier », c'est-à-dire un « mode d'écriture » profane d'inspiration religieuse pourrait être dispensé de manifester explicitement sa religiosité.

c) L'offrande

Monde réel et monde représenté

LI MOINES

Segneur, mesires sains Acaires
 Vous est chi venus visiter.
 Si l'aprochiés tout pour ourer,
 Et si meche chascuns s'offrande,
 Qu'il n'a saint desi en Irlande
 Qui si beles miracles fache[.]
 (v. 322-327)

LE MOINE

Messieurs, monseigneur saint Acaire
 Vient chez vous vous rendre visite.
 Approchez-vous tous de lui pour prier,
 Et que chacun fasse offrande :
 Il n'y a pas de saint d'ici en Irlande
 Qui fasse d'aussi beaux miracles[.]

Les aumônes, des dons volontaires, touchent toutes les couches sociales de la population. Dans la liturgie, les offrandes ont une grande portée ; le

prêtre les évoque en ces termes : *haec dona, haec munera et haec sancta sacrificia illibata*. Le premier *dona* se réfère aux dons (présents) entre personnes, le deuxième *munera* aux prélèvements conformes aux devoirs ; le troisième enfin, aux offrandes saintes. Nous avons déjà abordé la question du deuxième terme dans le cadre du thème de l'imposition fiscale. Les offrandes, reçues par le moine, sont des offrandes proprement dites, faites au Christ et en même temps à l'Église catholique. L'espoir du salut de l'âme (*salus*) et du corps (*incolumitas*) pousse les gens à faire des offrandes. Signes extérieurs, elles sont toutefois inspirées par la vénération de Dieu, et ainsi étroitement liés à l'expectative du salut.

Monde virtuel

Les offrandes représenteraient de manière analogue aux impôts le remplacement volontaire des valeurs normatives profanes par des éléments de la littérature religieuse. Les « modes d'écriture » et les « genres » non conformes aux conceptions culturelles dominantes sont invités à faire de tels dons.

d) L'avarice

Monde réel et monde représenté

La maladie qui touche le plus grand nombre d'Arrageois s'appelle l'avarice.

LI FISISCIENS

Bien sai de coi estes malades.
Foi que doi vous, maistre Henri,
Bien voi vo maladie chi;
C'est uns maus c'on claime avarice.
[...]
Je sui maistre bien acanlés,
S'ai des gens amont et aval
Cui je garirai de cest mal.
Nommeement en ceste vile
En ai jou bien plus de .II. mile
Ou il n'a respas ne confort.
(v. 200-211)

LE MÉDECIN

Je sais bien de quoi vous êtes malade,
Je vous dois la vérité, maître Henri.
Je vois bien votre maladie présente :
C'est un mal qui s'appelle l'avarice.
[...]
Je suis un docteur qui a une belle clientèle,
J'ai des clients absolument partout
Que je guérirai de cette maladie.
En particulier, dans cette ville,
J'en ai beaucoup plus de deux mille,
Des cas incurables, désespérés.

Aux yeux du médecin, l'avarice présente les mêmes symptômes et séquelles qu'une maladie physique grave, contrairement à l'avis traditionnel qui voit dans l'avarice un vice moral. L'avare est celui qui se complaît à amasser des richesses, à épargner à l'excès. L'argent ainsi thésaurisé ne servant pas les intérêts de la société est utilisé de manière « immorale ». Le degré d'exagération est lié à un contexte géographico-

temporel précis. Aussi le fait de dépenser peu ou beaucoup à une époque et en un lieu donnés détermine-t-il la notion d'avarice. Pour l'avare, le but final religieux perd de sa force et la soif d'argent s'accroît ; l'argent se rapproche ainsi d'une détermination religieuse. Ce n'est donc pas un hasard si l'avarice fait partie des sept péchés capitaux. Pour Huizinga²⁵⁶, l'avarice est, au début de la Renaissance, le péché le plus répréhensible, il correspond à la *cicca cupidigia* de Dante. Selon la conception médiévale, le corps sert à l'accomplissement quotidien de l'œuvre divine. Si la santé est un signe de la grâce, la maladie, quant à elle, est ressentie comme une punition pour un mode de vie erroné. L'avare vit dans l'immoralité et attire par là le courroux de Dieu. Le diagnostic du médecin, à savoir que l'avarice est une maladie mortelle, trouve ici sa justification.

Monde virtuel

Celui qui « ne dépense pas d'argent » n'est pas prêt à échanger ses propres éléments normatifs de nature profane contre d'autres éléments, fussent-ils novateurs, religieux, ou même non conformes. Un tel « mode d'écriture » (dans notre texte nous ne rencontrons aucune femme avare) aspire à une propre perfection, ses éléments normatifs de la composition littéraire acquièrent une détermination religieuse, sans pour autant inclure des éléments témoignant d'une religiosité. Cette attitude, orientée vers la perfection pure, exclut tout risque et par là même la possibilité d'un renouvellement. Marquée par les signes de la décadence, l'avarice mène finalement à la stérilité littéraire (donc à la mort).

4) Artéfacts divers

a) Couteau

Monde réel et monde représenté

La taille de Marion est comparée au manche parfait d'un couteau.

ADANS

D'Amours qui chiet en le fourchele ;

Boutine avant et rains vaulties,

Que manche d'ivoire entaillies

A ches coutiaus a demoisele.

(v. 143-146)

ADAM

D'Amour qui se jette dans le creux de
[l'estomac ;

Le ventre en avant, les reins cambrés,

Taillés comme le manche d'ivoire

Des couteaux de demoiselles.

Maglore s'emporte de ne pas avoir reçu de couteau.

MAGLORE

Vois ! Je sui assi[s]e de bout
Ou on n'a point mis de coutel.

MORGUE

Je sais bien que j'en ai un bel !

ARSILE

Et jou aussi !

MAGLORE

Et qu'es[t] che a dire
Que nul n'en ai ? Sui je li pire ?

(v. 628-632)

MAGLORE

Ho ! Je suis assise à un bout
Où on n'a pas mis de couteau !

MORGUE

Je sais bien j'en ai un beau !

ARSILE

Et moi aussi !

MAGLORE

Qu'est-ce que ça veut dire
Que je n'en aie pas ?
[Suis-je moins que vous ?

De manière analogue aux dents, le couteau sert à découper la nourriture (avant tout la viande) en petits morceaux. Au Moyen Âge, une nécessité absolue puisque la fourchette fait défaut. On mange en s'aidant d'un morceau de pain et d'un couteau. En règle générale, seuls les nobles possèdent un couteau. Lors des repas en commun, il n'est pas rare que chacun apporte le sien avec lui. De plus, les paysans mangent rarement de la viande et lorsqu'ils en mangent, ils utilisent le plus souvent leurs mains. Le couteau coupe parce qu'il possède une lame tranchante (cause formelle), parce qu'il est fabriqué à partir d'une matière plus dure que l'objet qui doit être dépecé (cause matérielle) et finalement parce qu'il a été conçu à cet effet (cause finale).

Cet outil est, semble-t-il, porteur d'une signification métaphorique non accessible au premier abord. Aucun indice textuel ne permet de l'interpréter en tant que symbole sexuel, ni même au premier plan de signification. Il est possible qu'on reproche à Maglore de ne pas savoir utiliser correctement un instrument destiné à l'usage des nobles ; du moins sa réponse va-t-elle dans ce sens.

Les *Premiers Analytiques* (*analytica priora*) d'Aristote posent les fondements d'une science du raisonnement logique. Dans les *Seconds Analytiques* (*analytica posteriora*), le philosophe traite de l'origine du savoir qu'il comprend comme issu des sens de la perception. La première pierre pour les développements ultérieurs des sciences analytiques est posée. Dans *L'Éthique à Nicomaque*, il décrit la déconstruction logique d'une notion en ses constituants, procédant par là du général au particulier. L'objectif de ces textes réside dans la découverte de règles linguistiques, répondant aux exigences de la connaissance scientifique. Ces observations ont également une grande portée pour la création littéraire exigeante.

Nous avons établi un parallèle entre les aliments et le savoir. Dans ce contexte, le couteau représenterait un instrument au service du dépeçage intellectuel, opération logico-analytique par excellence. Le

couteau, contrairement aux dents, est un artéfact, en conséquence la méthode dont il est question existerait déjà. En revanche, les dents renverraient aux compétences analytiques du personnage, du « mode d'écriture ».

b) Bijoux

Monde réel et monde représenté

ADANS

Che sont beles dames parees.
(v. 587)

ADAM

Ce sont de belles dames élégantes.

MORGUE

Je cuidioie, para ches deus mains,
Qu'il deüssent avoir, au mains,
Chascuns de vous un bel jouel.
(v. 699-701)

MORGUE

Je croyais, je le jure par ces deux mains,
Que chacun, ils auraient de vous,
Au moins un beau joyau.

Au cours du temps, les bijoux, qui, à l'origine, se rapprochaient des talismans censés écarter les dangers et conférer des pouvoirs surnaturels, sont devenus des objets esthétiques dotés parfois d'une valeur symbolique (l'anneau, en tant que gage de la fidélité réciproque entre les époux).

De la parure du corps et du vêtement aux ornements linguistiques, il n'y a qu'un pas. Dans la rhétorique, l'*elocutio* correspond à l'habillement des pensées (*res*) par des mots (*verba*). Les éléments constitutifs les plus importants de l'*elocutio* sont : la *puritas*, la *perspicuitas* et l'*ornatus*. Les figures rhétoriques et les tropes, en tant qu'écart standardisés (c'est-à-dire en tant qu'artéfacts) de la langue naturelle, attirent l'attention sur le contenu. De plus, ils doivent servir en même temps le goût esthétique en tant qu'ornement du discours. Les bijoux représenteraient les figures de rhétorique.

c) Pot

Monde réel et monde représenté

ADANS

Encore pert il bien as tés
[quels li pos fu.
(v. 11)

ADAM

Les tessons montrent encore
[ce que valait le pot !

LI PERES

Il m'a bien brisiet .II.º. pos.
(v. 534)

LE PÈRE

Il m'a bien brisé deux cents pots.

Les pots sont fabriqués à partir d'une pâte argileuse (cf. *terre*). Ce sont des récipients de ménage, destinés à contenir des aliments solides mais surtout liquides. Ces derniers en particulier forment un *continuum* informe, ne disposant par nature d'aucune forme propre.

Monde virtuel

Nous avons rapproché la terre, en tant qu'élément, de la sémiotique et de la grammaire normative. Le pot représenterait ainsi de nouvelles formes langagières axées vers la pratique de la langue, des notions novatrices et de nouvelles constructions syntaxiques. Rappelons que les mains renvoient à la pragmatique et que pour donner une forme, il faut recourir à l'usage des mains.

d) Table

Monde réel et monde représenté

La table, objet fabriqué par un artisan, est un élément essentiel de la culture culinaire. Après l'avoir recouverte d'une nappe, on y pose des aliments et un service de table. Autour de cette pièce de mobilier, plusieurs personnes peuvent s'asseoir pour prendre leurs repas.

Monde virtuel

Les aliments et les boissons représentent un savoir extérieur qu'il est possible d'assimiler. Dans ce contexte, la table est un des supports facilitant le processus d'assimilation, autrement dit, un modèle didactique visant à la transmission d'un savoir au service de la composition littéraire.

e) Bâton

Monde réel et monde représenté

LI PERES

Aimi ! Or tien che croquepois !
(v. 1089)

LE PÈRE

Misère ! Tiens ce coup de bâton !

Dans notre texte, le père du fou recourt au bâton, en l'occurrence un instrument de punition, pour accroître l'efficacité des coups. Dans l'*Ancien Testament*, on lit : « Les paroles des sages sont comme des aiguillons et comme des piquets, plantés par les auteurs des recueils : c'est le don d'un pasteur unique. » (L'*Ecclésiaste* 12,11)

Monde virtuel

Le recours à une mesure de répression (au sens juridique) en vue d'une amélioration ultérieure est un possible instrument de punition. Sur le plan virtuel, les coups, comme nous l'avons signalé plus haut, représentent des attaques critiques. Dans le « monde réel », la législation relève de l'État et de ses institutions qui réglementent le comportement humain. Le non-respect des règles donne lieu à une procédure judiciaire. Nous avons défini l'État comme le lieu de la littérature profane. Les règles de conduite renverraient à une partie de la poétique. Un coup de bâton contiendrait ainsi une critique à l'encontre des directives exprimées par une poétique canonique.

COULEURS

1) De l'utilité des couleurs

Monde réel et monde représenté

Les couleurs²⁵⁷, uniquement perçues par l'œil, permettent une meilleure délimitation des contours de l'objet et de son environnement. Des objets de même couleur forment une famille, sans pour autant présenter d'autres traits communs. Par ailleurs, seule ou en combinaison avec d'autres, elle suscite des émotions très variées selon le tempérament du spectateur. Le noir et le blanc, cas particuliers, caractérisent également le jour et la nuit.

Monde virtuel

Les couleurs renvoient à certaines positions intellectuelles générales ; une couleur claire à une position positive, une couleur sombre, en revanche, à une position négative. Quant à la perception de ce phénomène, elle correspond à l'aptitude de saisir ces positions mêmes. En poursuivant le raisonnement, la teinture signifierait revêtir certaines formes langagières d'une position particulière. Cela vaut surtout pour les artéfacts et leurs équivalences. Les éléments naturels (plantes, animaux) disposent d'une couleur propre interchangeable ; en d'autres termes, les formes langagières correspondantes possèdent une position intellectuelle inhérente et immuable.

257 Pour les couleurs, voir Michel Pastoureau, *Figures et couleurs ; étude sur le symbolique et la sensibilité médiévales*.

2) Noir

Monde réel et monde représenté

Nous trouvons deux occurrences dans notre texte. La première concerne l'espace temporel de la pièce ; *Le Jeu de la Feuillée* se joue en une seule nuit. La seconde a trait à la couleur des cheveux de Maroie.

ADANS

Si crin sanloient reluisant
D'or, roit et crespé et fremiant ;
Or sont keü, noir et pendic.
(v. 87-89)

ADAM

Ses cheveux me semblaient brillants
Comme l'or, épais, bouclés, chatoyants ;
Les voici clairsemés, noirs et plats.

Le noir est la couleur du chaos, du temps des origines : « Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un souffle de Dieu agita la surface des eaux. » (*Genèse*, 1,2). Dans la symbolique chrétienne, le prince des ténèbres est l'image même du diable.

Monde virtuel

La nuit dépeindrait une situation littéraire où les qualités formelles seraient moins importantes que les aspects du contenu. Quant à la couleur noire d'un objet, elle signifierait l'absence de compatibilité de son équivalent virtuel avec les principes chrétiens.

La nuit, tous les objets sont gris ; cette période caractérise une position intellectuelle négative, non chrétienne.

2) Blanc

Monde réel et monde représenté

Adam a été séduit autrefois par la blancheur noble de sa femme.

ADANS

Adont estoit blanche et vermeille
Rians, amoureuse et deugie.
(v. 71-72)

ADAM

Alors elle était blanche et rose,
Rieuse, aimable et svelte.

Morgue est ravie de l'endroit, bien qu'il fasse nuit.

MORGUE

Que chi fait bel et cler et net !
(v. 643)

MORGUE

Comme ici tout est beau, clair et propre !

Le blanc est la couleur de la lumière et de la pureté, qualités pourvues de connotations religieuses indubitables (entre autres, l'innocence et la virginité). Dans l'*Apocalypse* (3,4), on lit : « A Sardes, néanmoins, quelques-uns des tiens n'ont pas souillé leurs vêtements ; ils m'accompagneront, en blanc, car ils en sont dignes ».

Cette couleur est souvent mise en contraste avec la couleur noire. Dans les *Lamentations* (4,7-8), on lit :

Ses jeunes gens étaient plus éclatants que la neige,
Plus blancs que le lait :
Plus vermeil que le corail était leur corps :
Leur teint était de saphir.
Leur visage est plus sombre que la suie.

On se réfère ici aux princes de Jérusalem qui, par leur propre faute, ont perdu leur éclatante noblesse.

Monde virtuel

La clarté renverrait à une situation littéraire où les qualités formelles auraient une grande portée. Quant à la couleur blanche d'un objet, elle signalerait la compatibilité de son équivalent virtuel avec les principes chrétiens. La position intellectuelle correspondante serait de nature pieuse, chrétienne et vertueuse.

3) Jaune

Monde réel et monde représenté

Dans le texte, nous trouvons deux objets de couleur jaune : les pièces de monnaie et la trompette.

Monde virtuel

Les formes langagières mises en relation avec les objets de couleur jaune se fondent sur une pensée idéaliste comprenant le monde à partir de la raison.

4) Rouge

Monde réel et monde représenté

Adam décrit Maroie en ces termes :

ADANS
Entour avoit blanche maissele

ADAM
De part et d'autre des joues blanches,

Faisans au rire .II. foisseles
Un peu nuees de vermeil.
(v. 111-113)

[...]

Li bouche après se poursievoit
Graille as cors et grosse ou moilon,
Fresche, vermeille comme rose.
(v. 118-120)

Un peu teintées de rose,
Où le sourire faisait deux fossettes.

Suivait après la bouche,
Mince aux coins, épaisse au milieu,
Fraîche, rouge comme une rose.

Croquesot semble bien connaître Sommeillon.

CROKESOS
Est che nient uns a uns vers dras
Roiés d'une vermeille roie ?
(v. 730-731)

CROQUESOT
N'est-ce pas quelqu'un avec une tenue verte
Rayée d'une raie rouge ?

Le rouge est dès le Moyen Âge la couleur par excellence de l'amour. De plus, il a très souvent une connotation religieuse. Dans l'iconographie chrétienne, Dieu porte un habit rouge, signe de son pouvoir universel et de son amour sans limites. Le rouge est aussi la couleur du feu, élément que nous avons mis en rapport avec l'espace vital théologique.

Monde virtuel

La couleur rouge caractériserait certains éléments formels qui ressortissent à la littérature traitant de l'amour, et notamment à la littérature religieuse. Nous songeons ici surtout aux éléments poétiques. Ces derniers se distinguent par leur position intellectuelle de nature idéaliste ou religieuse, tolérée par les autorités théologiques. Elle correspond donc à une version théologique de l'idéalisme.

5) Vert

Le monde représenté et monde virtuel

ADANS
Esté faisoit bel et seri,
Douc et vert et cler et joli[.]
(v. 63-64)

ADAM
Il faisait un été superbe et serein,
Doux, verdoyant, clair, plein de joie[.].

CROKESOS
Est che nient uns a uns vers dras
Roiés d'une vermeille roie ?
(v. 730-731)

CROQUESOT
N'est-ce pas quelqu'un avec une tenue verte
Rayée d'une raie rouge ?

La couleur verte est connue pour être le symbole du printemps, du renouveau, de la victoire de la vie sur la mort. Dans les psaumes (52,10), l'élus est comparé à un olivier verdoyant. Élément constitutif du *locus amoenus*, le vert est étroitement lié à la lyrique courtoise. Cette couleur signale un renouveau spirituel d'inspiration religieuse.

Monde virtuel

La couleur verte renverrait à certains éléments formels de la lyrique aristocratique courtoise. La position intellectuelle sur laquelle reposent ces éléments devrait entraîner un renouveau.

NOURRITURE

1) Origine et but

Monde réel et monde représenté

La nourriture peut être répartie en deux groupes différents, la frontière entre les deux n'étant toutefois pas étanche. Le premier comprend les denrées alimentaires de base indispensables à l'existence physique ; elles couvrent les besoins immédiats du corps en substances nutritives. Le second englobe les denrées alimentaires « superflues », inutiles à la survie de l'être humain, mais prometteuses de plaisirs sensuels (vin, gâteaux, friandises, etc.)

La popularité de certains aliments, de certaines boissons est due au goût subjectif ou collectif du moment. La nourriture doit être assimilée afin d'être utile à l'organisme ; les aliments, plus difficiles à digérer que les boissons, doivent être au préalable découpés et mâchés.

La nourriture, à l'exception de l'eau, est d'origine végétale ou animale, et découle d'un processus de transformation plus ou moins complexe (prélèvement des parties comestibles d'un animal ou d'une plante, fermentation, cuisson, etc.). Par ailleurs, il n'est pas toujours facile de retrouver la provenance d'un aliment à partir d'un produit final.

Monde virtuel

La nourriture représente en principe des concepts possédant des qualités didactiques, ou remaniés d'un point de vue didactique. Par conséquent, les éléments du premier groupe correspondraient à des concepts théoriques (issus des manuels) indispensables à l'élaboration et à la pratique textuelles. Il pourrait s'agir de concepts techniques de la composition formelle. Les éléments du second groupe appartiendraient aux concepts décrits de manière poétique et agréable. Nous reviendrons sur

les différents aliments et boissons dans le cadre de notre chapitre sur les animaux et les plantes.

2) Aliments

Le monde représenté et monde virtuel

En conformité avec leur provenance, les aliments se laissent diviser en deux groupes distincts : l'un, végétal (pain, fruits, etc.), l'autre, animal (viande). Par ailleurs, ils se caractérisent par une consistance plus ou moins grande. Certains aliments présentent, par nature, une forme fixe bien définie (par exemple les fruits), d'autres en revanche l'acquièrent suite à un processus de traitement (par exemple le pain, le fromage). Avant d'être consommés, ils requièrent une préparation plus ou moins complexe, fruits et crudités exceptés. Dans un premier temps, les parties comestibles des animaux et des plantes sont détachées, puis apprêtées selon le goût du mangeur. En règle générale, les denrées sont découpées à l'aide d'un couteau, puis mâchées, enfin digérées.

Monde virtuel

Les aliments représenteraient un savoir extérieur nécessitant un traitement analytique, autrement dit un savoir interpellant l'entendement. Ces connaissances sont généralement insérées dans un contexte précis, d'où on les extrait pour répondre à un besoin du moment (prélèvement des parties comestibles). Une fois extraites, ces connaissances subissent un remaniement précis, puis elles sont apprêtées didactiquement afin d'être transmissibles. Quant aux fruits, ils correspondent à un savoir directement accessible – qui dispose donc par nature de qualités didactiques et esthétiques.

3) Boisson

a) Propriétés

Monde réel et monde représenté

Les boissons, en tant que liquides, ne présentent aucune forme fixe ; comparables en cela à l'air, elles se fondent dans un continuum amorphe. Toutefois, cette substance, par opposition à l'air, nécessite un récipient artificiel ou naturel approprié pour être recueillie (un pot, un verre, etc.) ; en d'autres termes, par le truchement d'une autre forme (de matière étrangère) elle devient utile à l'être humain. Les boissons sont sécables à loisir ; le contenu d'un verre est semblable à celui d'une bou-

teille. La distinction entre les parties et le tout n'est donc pas qualitative mais quantitative.

On boit en règle générale dans un verre dont le volume (ni trop, ni trop peu) dépend de la boisson. L'absorption de liquides n'exige aucune opération de découpage. Les boissons alcoolisées, bues pour le plaisir qu'elles procurent et non pour la sauvegarde de l'existence, résultent d'un processus de fermentation. La parabole des Outres neuves (*Mt* 9,17) établit un lien entre le vin et les doctrines :

« On ne met pas non plus du vin nouveau dans des outres vieilles ; autrement, les outres éclatent, le vin se répand et les outres sont perdues. Mais on met du vin nouveau dans des outres neuves et l'un et l'autre se conservent. »

Monde virtuel

Le phénomène de l'écoulement a souvent été mis en rapport avec la parole, surtout dans les interprétations théologiques. Par ailleurs, l'actualisation de la parole, issue de textes écrits, revêt une importance particulière en philosophie et en théologie. Les concepts correspondant aux boissons ne requièrent aucune opération analytique pour être compris. Il pourrait s'agir de doctrines corroborant les principes de la foi et ne laissant guère de marge d'interprétation.

Les boissons alcoolisées, on le sait, accroissent le plaisir de boire. Si nous entendons le plaisir au sens augustinien de la tradition, il devrait s'agir d'une jouissance élevée (*fruitio Dei*). La teneur en alcool, fruit de la fermentation, correspondrait ainsi à l'amour pour Dieu, ou *lato sensu* à un contenu spirituel ; consommé en grande quantité, il peut conduire au fanatisme. En revanche, les boissons non alcoolisées représenteraient des doctrines chrétiennes ou profanes, indemnes de tout risque de fanatisme.

Les boissons pourraient également représenter des systèmes théoriques plus vastes, des doctrines philosophiques, théologiques ou scientifiques. Ces ensembles se caractérisent par le fait que les parties (nous songeons par exemple aux principes théoriques de base) et le tout dont elles sont issues ne présentent aucune différence qualitative. On assiste à une sorte de réciprocité égale entre diversité et unité. « Mettre en bouteille » pour sa propre consommation reviendrait à une reformulation sensée de certaines parties, interprétation exclue ; elles seraient pour ainsi dire « versées » dans des formes linguistiques plus petites.

b) Eau

Monde réel et monde représenté

L'eau est une boisson particulière : son origine n'est ni végétale ni animale, mais minérale, et elle ne requiert pas de fermentation. Elle jaillit d'une source naturelle, des profondeurs de la terre. Son existence est indispensable à toute vie.

Monde virtuel

Nous avons rapproché les profondeurs de la terre de la philosophie pratique, et plus précisément de l'éthique. La vie morale constitue le fondement de la société, et par là même celle de la communauté littéraire au sens large. L'eau représenterait ainsi les principes de base des concepts éthico-moraux.

MONDE ANIMAL ET VÉGÉTAL

1) Hiérarchie et traits généraux

Monde réel et monde représenté

Selon la *Genèse* (1, 20-26), les plantes (créées le 3^e jour) et les animaux (créés le 5^e et le 6^e jour) jouissent d'une certaine priorité, à tout le moins temporelle, sur les êtres humains (créés le 6^e jour en même temps que les animaux terrestres). Le monde végétal et animal est donc à l'origine un élément constitutif de la nature, œuvre divine.

Depuis, les animaux et les plantes, respectivement domestiqués et cultivées ; relèvent ainsi soit de la nature (*natura naturans*) soit de la culture (*natura naturata*), au sens large du terme. La domestication et la culture correspondent à une intervention rationnelle de taille dans une nature encore vierge. Le but poursuivi est de transformer les caractéristiques des animaux et des plantes sauvages de manière à ce qu'ils servent au mieux les intérêts de l'être humain (nourriture, vêtements, moyen de transport, etc.). Leur existence se révèle par conséquent indispensable à la survie de l'être humain. En outre, aucun danger n'est encore à craindre d'eux. Quant aux plantes et aux animaux sauvages, ils acquièrent une portée plus grande au sein de la nature. Pour l'être humain, ils peuvent recevoir une signification particulière en tant qu'objet de collection ou trophée de chasse.

Compte tenu de leur structure complexe et de leur motricité, les animaux occupent une place privilégiée – supérieure à celle des plantes – dans la hiérarchisation des êtres vivants. Déjà Aristote postule une classification du monde naturel partant des plantes, passant par les

animaux pour aboutir aux êtres humains. La tâche de la plante est de servir l'animal, tout comme celle de l'animal est de servir l'homme, élément prépondérant de ce système.

Un animal, une plante peut aussi bien représenter un spécimen qu'une espèce avec tous ses traits fondamentaux. Ainsi, le fait de vivre en groupe (en troupeau pour ce qui est des chevaux et des vaches, ou en banc, par exemple les harengs) ou d'être en grand nombre (le blé dans un champ de blé, un arbre dans une forêt) constitue un attribut distinctif du monde animal et végétal. Une systématisation de cet univers peut s'avérer très utile. Nous savons que les qualités types des animaux et des plantes sont étroitement liées aux données de leur espace vital. Procédons à un élargissement de la classification platonicienne des espaces vitaux. Les quadrupèdes (à savoir les chevaux, les vaches) et toutes les plantes terrestres appartiennent à la terre (plus exactement à la surface de la terre). Les amphibiens (c'est-à-dire les grenouilles) font partie de la terre et de l'eau ; les poissons ressortissent à l'eau ; les oiseaux à l'air. Quant aux papillons et aux insectes volants, ils relèvent tout à la fois de l'air et de la terre. Le feu présente un cas particulier, nous lui attribuons les animaux symboliques (le dragon) mais aussi un animal réel sur lequel courent les légendes : la salamandre. Retenons également les caractéristiques internes et externes. Les aptitudes physiques (la manière de se mouvoir, les cris), le sexe, l'apparence (la taille, l'allure) ainsi que le caractère (sauvage, apprivoisé) ressortissent aux premières. En revanche, les habitudes alimentaires (carnivore, herbivore, omnivore), le lieu d'habitation (forêt, eaux, chez l'être humain) ainsi que leur degré d'utilité au service de l'être humain appartiennent aux secondes. Le trait interne d'une plante est l'apparence, les traits externes sont le lieu de plantation (jardin, forêt) et le degré d'utilité au service de l'être humain ou de l'animal. Le critère le plus important, qu'il s'agisse de les classifier ou de mesurer l'affection qui leur est portée ou la répulsion qu'elle inspire, reste l'apparence.

Monde virtuel

Réfléchir sur la signification virtuelle des plantes et des animaux, c'est étudier leur utilité directe ou indirecte pour l'être humain, autrement dit pour les « modes d'écriture » et les « genres ». Cet apport concerne avant tout leur survie, le maintien et l'amélioration de leur efficacité, et se révèle par conséquent d'une grande portée pour la composition textuelle. Nous avons déjà évoqué des moyens servant à accroître l'efficacité d'un « mode d'écriture » ou d'un « genre », il s'agissait d'artéfacts, des produits de l'être humain. Contrairement à ces derniers, les animaux et les plantes sont des organismes vivants, issus de la nature (produits divins). Les concepts linguistiques équivalents (représentés par les animaux et les plantes sauvages) seraient en un premier

temps implicitement présents dans lesdits textes. Une fois découverts, ils sont explicités, « ennoblis », et rendus accessibles d'un point de vue didactique, c'est-à-dire applicables ; ce qui correspond à la culture (des plantes) ou au travail de domestication (des animaux) effectué par des spécialistes. Ces concepts peuvent être groupés selon certains critères (cf. *espèces animales et végétales*). Quelques-uns de ces concepts, de par le savoir qu'ils représentent, pourraient servir directement le plan de l'expression de la création textuelle (un savoir transmis par les parties comestibles des animaux et des plantes), d'autres, en revanche, en tant qu'instruments de travail, serviraient le plan du contenu (représentés par les prestations de service offerts par les animaux domestiques).

L'efficacité d'un concept est limitée dans le temps, ce qui correspond à l'espérance de vie des animaux et des plantes. Il s'ensuit que certains concepts font l'objet d'un renouvellement cyclique, ce qui signifie qu'ils requièrent une interprétation toujours renouvelée (ils sont représentés par des plantes pluriannuelles et les animaux dont l'espérance de vie est de quelques années). D'autres, en revanche, nécessitent une reformulation continue et adaptée aux nouvelles exigences, ils sont représentés par les plantes annuelles. Les qualités formelles des concepts jouent également un rôle décisif pour ce qui est de leur classification et de leur efficacité esthétique. Quant aux critères internes et externes, qui sont tout aussi déterminants, nous y reviendrons plus longuement ci-après.

2) Plante

a) Attributs et signification

Monde réel et monde représenté

La structure d'une plante présente un degré de complexité moindre que celui d'un animal. Muette, sans affects et fixée au sol, elle ne dispose pas d'une individualité distinctive comme l'animal. Il existe des plantes annuelles ou pluriannuelles, cultivées ou sauvages, à fruits comestibles ou non, utiles ou non à l'être humain. La plante, en tant que fournisseur de matières premières pour l'alimentation, s'adresse avant tout aux sensations gustatives. La forme et la couleur d'un fruit attirent également l'attention de l'œil et acquièrent ainsi une portée particulière. Soumise à une cyclicité temporelle, la plante symbolise couramment le renouveau (plante pluriannuelle) ou une renaissance (plante annuelle). Cette dernière se caractérise par une croissance initiale rapide, un épanouissement (floraison, fruits) de brève durée et un dépérissement. Selon les cas, elle doit être ressemée chaque année. La plante pluriannuelle croît continuellement et produit chaque année de nouvelles fleurs, de nou-

veaux fruits. Toute plante naît d'une graine qui renferme en elle déjà tous les développements possibles à venir.

Les plantes mentionnées dans notre texte (blés, forêt, etc.) appartiennent à deux espaces vitaux, à savoir la terre (les racines aux entrailles) et l'air (la partie supérieure), ce sont donc des plantes terrestres. On les rencontre dans un jardin (arbres fruitiers, légumes), dans les champs (blés), dans les vignobles (vignes) ou encore dans la nature (forêt). Le jardin sert avant tout à couvrir les propres besoins, les produits des champs et des vignes étant en revanche aussi destinés à la vente.

Monde virtuel

L'absence d'affects chez les plantes suggère un rapprochement de celles-ci avec les concepts objectifs. Quant à leur fixité, elle signale, semble-t-il, que ces concepts se trouvent dans des textes narratifs, descriptifs et non argumentatifs. En effet, cette immobilité confère à l'environnement de la plante une signification particulière, ce qui revient à dire que les concepts sont stables et ne sont applicables que dans leur propre milieu. Qui plus est, leur nature terrestre fait qu'ils se rapportent à l'expérience, autrement dit à la pratique textuelle.

Mettons-nous à la recherche de concepts linguistiques disposant, sur le plan virtuel, de traits analogues à ceux de ces organismes végétaux, à savoir le fait d'être plus ou moins agréables d'un point de vue esthétique, d'être plus ou moins profondément enracinés dans la terre, d'être plus ou moins branchus, de connaître une période de croissance suivie d'une période de stagnation – et même de régression, si l'on considère la descente de la sève pendant l'hiver –, de porter des fleurs ou des fruits. La plupart de ces attributs se trouvent dans les textes d'orientation théorique. Une théorie s'enracine dans l'expérience issue de la pratique et enrichie de quelques hypothèses. Tout énoncé théorique entraîne à sa suite d'autres énoncés théoriques (qui reposent sur certains principes) ; autrement dit, une théorie implique des conséquences multiples. Les fruits des plantes cultivées renverraient à des résultats appropriés à la pratique, issus d'une théorie exposée clairement, en d'autres termes à des enseignements tirés de ces théories. Signalons qu'une théorie est très souvent développée indépendamment des possibles applications ultérieures. Elle peut être une partie implicite d'une étude descriptive pure, il conviendrait alors de l'en extraire et de la définir explicitement (pareilles théories implicites sont représentées par les plantes sauvages).

Ces changements d'ordre qualitatif (liés au changement des saisons) signalent la portée croissante (voire décroissante) des théories en question. Certaines (plantes pluriannuelles) acquièrent une importance croissante et réitérée en période de renouveau culturel (printemps),

pour atteindre leur apogée en période d'épanouissement culturel (été). Il s'ensuit une période de déclin qui aboutit à une période de stagnation (l'image de l'hiver comme signe d'une crise culturelle). D'autres (plantes annuelles) ne survivent pas à une telle crise culturelle, d'où la nécessité de les « reformuler » en fonction des exigences du moment.

Analysons également les critères internes et externes. Les jardiniers et les paysans (en fonction du lieu de plantation) représentent des spécialistes qui s'adonnent soit professionnellement soit occasionnellement à des questions théoriques.

b) Alimentation, croissance, taille

Monde réel et monde représenté

Les végétaux que nous rencontrons dans notre texte sont sans exception des plantes terrestres. Les racines, plus ou moins ancrées dans les entrailles de la terre selon un réseau dense, en sont les organes vitaux, par lesquels ils se fixent et absorbent les aliments dont ils se nourrissent. Les plantes pluriannuelles peuvent atteindre une taille respectable.

Le feu, en tant qu'élément, est souvent mis en rapport avec le soleil. Nous savons que la chaleur et la lumière du soleil sont indispensables à la croissance des plantes. De même que le froid hivernal, dépendant des effets affaiblis du soleil à cette époque de l'année, influe sur les végétaux : les plantes annuelles meurent, les autres languissent. Une signification essentielle revient également à l'élément aquatique puisque les racines assimilent les éléments nutritifs contenus dans l'eau.

Rappelons dans ce contexte la belle image des arts libéraux qui, semblables à des fleurs, s'enracinent dans la vaste prairie de l'écriture Sainte et dont la vigueur doit être cherchée non dans la partie visible de la fleur, mais dans la profondeur des racines (*Libri Carolini* IV, cap XXI)

Monde virtuel

L'intérieur de la terre a été rapproché des formes pratiques de la philosophie (éthique et politique), de la théologie et de la littérature (principes fondamentaux de l'esthétique, fondements théoriques de la langue), le feu (en l'occurrence le soleil) a été mis en rapport avec la théologie (chrétienne) révélée, et l'eau avec les sciences théoriques. Les théories représentées par les plantes seraient ainsi ancrées dans ces domaines du savoir, d'où elles tireraient leur portée. La taille d'une plante signalerait l'efficacité de ladite théorie.

3) Animal

a) Attributs et signification

Monde réel et monde représenté

Dans le monde réel, les animaux se classent en deux grandes catégories : les animaux sauvages et les animaux domestiques ; ces derniers se distinguant par le fait qu'ils servent l'être humain. La domestication des animaux sauvages, un processus impliquant une notion de durée, a eu lieu depuis longtemps. Il y a très peu de chance que de nouvelles espèces puissent être encore domestiquées. Un des traits distinctifs de l'animal réside dans sa capacité de se mouvoir. Le genre acquiert une signification particulière dans le cadre de la reproduction des animaux domestiques. Selon l'espace vital, divers organes de locomotion se sont développés : les pattes, l'aile, la nageoire.

Le Moyen Âge a développé un nombre considérable de systématiques animales dont le modèle reste le *Physiologus* du II^e siècle, réinterprété par Philippe de Thaon au XII^e siècle. Les principaux animaux réels ou imaginaires de la Bible y sont décrits et commentés. Vers 1220, M. Scotus traduit trois traités, issus du *De animalibus* de Aristote en arabe, à savoir *Historia animalium*, *De partibus animalium*, *De generatione animalium*). Les *Étymologies* d'Isidore de Séville (vers 570-636), une somme encyclopédique du savoir de son temps, et les *Bestiaires*, véritables essais au carrefour de la réflexion scientifique et poétique, sont des sources inépuisables pour les auteurs à cette époque. La symbolique animale s'inspire bien évidemment aussi de la Bible (pensons à la brebis, personnification du croyant), des écrits patristiques et hagiographiques (le serpent, symbole du péché dans la *Vie de saint Martin*), de la tradition antique (le paon, symbole de l'immortalité), et de la tradition folklorique. Il en résulte une diversité de significations possibles (parfois contradictoires) qui n'ont, le plus souvent, rien à voir avec le comportement naturel des animaux. Une exception toutefois ; les fables, dont la symbolique rejoint par certains côtés la réalité ; l'animal y étant en effet une transposition allégorique de représentations morales.

Dans notre texte, les animaux passent pratiquement inaperçus. Ils sont privés de tout sens moral, ils ne sont pas davantage l'objet d'une allégorisation. Par ailleurs, leurs attributs réels ne sont guère traités. Seule l'appellation peut constituer un indice dans ce sens. Les animaux sont tels qu'ils sont, et non pas tels qu'ils devraient être ou ne pas être, en tant que personnification du bien ou du mal. La priorité accordée à l'apparence et au mouvement nous incite à envisager ces animaux en tant qu'« animaux littéraires ». Isidore de Séville écrit dans ses *Étymologies* (XII, I, 1) :

C'est Adam qui, pour la première fois, imposa des noms à tous les êtres animés, appelant chacun, par une institution immédiate, d'un vocable conforme à la condition naturelle à laquelle il était assujéti.

Monde virtuel

Nous ne tiendrons pas compte des significations symboliques habituelles des animaux puisqu'elles entrent en contradiction avec ce qui a été dit jusqu'ici. En revanche, nous réfléchirons sur les transpositions possibles des données réelles du monde animal. Nous nous mettrons à la recherche de concepts langagiers entretenant un lien étroit avec certaines constructions théoriques dont ils dépendent. Nous songeons ici en particulier aux animaux herbivores.

b) Mouvement, alimentation

Monde réel et monde représenté

L'animal se déplace, mû par l'instinct de conservation ou sous l'influence d'un tiers (un berger), en vue d'atteindre ou d'éviter un lieu précis ou un état physique particulier. Certains animaux, suite à une métamorphose (par exemple le papillon ou la grenouille), quittent définitivement leur espace vital initial ; la transformation consécutive correspond à un processus naturel obligatoire. Le scarabée présente un cas singulier : il change d'espace vital régulièrement, et ce pour une période relativement longue (alternance entre un séjour de six mois sous la terre et un autre de même durée à la surface de la terre).

La recherche de la nourriture est l'une des raisons majeures du mouvement de l'animal (au sens de changement de lieu). Certains animaux sont herbivores, d'autres, en revanche, carnivores. Les uns sauvages se mettent eux-mêmes à la recherche de nourriture, les autres domestiques la reçoivent directement de l'être humain ou sont conduits dans un lieu pour paître. Leur appareil de locomotion est approprié à l'espace vital donné (quadrupèdes).

Monde virtuel

Sur le plan virtuel, le déplacement de l'homme a été mis en rapport avec le discours argumentatif. La transposition du mouvement de l'animal, un de ses attributs essentiels, devrait aller dans le même sens. En tous les cas, l'importance de ces concepts est très proche de celle que nous avons accordée aux « modes d'écriture » et aux « genres ».

Nous avons retenu que tous les animaux présents dans notre texte sont des herbivores. En outre, nous avons rapproché les plantes de certaines théories. Nous savons également qu'à toute théorie se voulant opérative dans la pratique, appartient une méthode d'application.

Compte tenu de ce qui a été exposé jusqu'ici, nous émettons l'hypothèse suivante : les animaux domestiques représenteraient les méthodes formulées explicitement comme telles ; les animaux sauvages figureraient en revanche les méthodes appliquées aux textes exemplaires ; autrement dit, il s'agirait de méthodes implicitement formulées.

Conformément à l'espace vital, c'est-à-dire au domaine d'application, les méthodes de la composition textuelle relèvent chacune d'un discours argumentatif spécifique. Il peut être soit d'orientation pratique (animaux terrestres, quadrupèdes), soit se fonder sur des concepts littéraires influencés par la philosophie (animaux aquatico-terrestres, amphibiens), soit relever de concepts philosophiques (animaux aquatiques, poissons), soit ressortir à la littérature narrative (animaux aériens, insectes volants), soit être de nature poétique (animaux aériens, oiseaux). Les espèces représenteraient, quant à elles, les différents points thématiques forts.

Les méthodes, représentées par des femelles, accordent une priorité aux aspects formels de la composition textuelle ; celles que représentent les mâles traitent avant tout du plan du contenu de la composition textuelle.

c) Cri

Monde réel et monde représenté

HANE

Or en faisons tout le vieel

Pour chou c'on dist qu'il se coureche. On dit que ça le rend furieux.

(v. 376-377)

HANE

Faisons donc tous le veau :

LI DERVES

Escoutés que no vache muit !

Maintenant le vois faire prains !

(v. 418-419)

LE FOU

Ecoutez comme notre vache meugle bien !

Je vais l'engrosser tout de suite !

LI OSTES

Vous maistre Adan et a vous Hane

Je vous pri que chascuns recane[.]

(v. 1019-1020)

LE PATRON

Maître Adam, et à vous, Hane.

Je vous invite chacun à braire[.]

Le cri d'un animal se réfère à un état affectif précis. L'être humain en ignore la teneur, il ne peut qu'émettre des hypothèses. Adam de la Halle accorde, semble-t-il, une importance particulière, non fondée dans le texte, à l'imitation de cris d'animaux par l'être humain.

Monde virtuel

On ne commet certainement aucune erreur si l'on émet l'hypothèse selon laquelle les affects sur le plan réel correspondraient à l'irrationnel sur le plan virtuel. Les cris figureraient en conséquence une méthode dont les assertions ne seraient pas de nature rationnelle. Les « modes d'écriture » et les « genres » en reprendraient les termes sans pour autant en avoir saisi les enjeux.

CERTAINES PLANTES

1) Plantes et jardin

a) Jardin

Monde réel et monde représenté

Les jardins, séparés du paysage environnant par une haie ou par une clôture, servent d'ordinaire à la culture de fruits, de légumes, ou encore de fleurs, en vue d'un usage privé. Le jardinier, voire le propriétaire, est chargé d'entretenir, de cultiver cet espace. Les plantes mentionnées dans notre texte sont toutes, sans exception, des plantes servant à l'alimentation.

Monde virtuel

Nous émettons l'hypothèse selon laquelle le jardinier représenterait un « mode d'écriture » dont les écrits témoignent d'une compétence théorique avérée. Ces théories, formulées implicitement ou explicitement, concernent uniquement la création textuelle.

b) Pommier, le poirier

Monde réel et monde représenté

Riquier mentionne deux femmes querelleuses dont l'une porte un nom bien étrange.

RIKECE

Et en che visnage
A chi aussi .II. baisseteles.
L'une en est Margos as Pumetes,
Li autre Aelis au Dragon
Et l'une tenche sen baron,
Li autre .IIII. tans parole.
(v. 302-307)

RIQUIER

Et dans le voisinage
Il y a aussi deux jeunesses.
L'une, c'est Margot aux Pommettes,
L'autre Alix au Dragon.
L'une querelle son mari,
L'autre parle comme quatre.

Le médecin réclame une boisson et obtient une poire.

LI FISICIENS

Cha, une fois.

Me donnés, s'i vous plaist, a boire.

GUILLOS

Tenés, et mengiés ceste poire.

(v. 1008-1010)

LE MÉDECIN

Pour une fois,

S'il vous plaît, donnez-moi à boire.

GUILLOT

Tenez, et mangez cette poire.

Le fou affamé reçoit une pomme.

LI DERVES

Par le mort Dieu, je muir de fain.

LI PERES AU DERVE

Tenés ! Mengiés dont cest pume.

(v. 1040-1041)

LE FOU

Nom de Dieu ! Je meurs de faim.

LE PÈRE DU FOU

Tenez ! Mangez donc cette pomme

Les fruits complètent et enrichissent l'alimentation de base. Ils allient à merveille l'utile à l'agréable, flattant le palais et séduisant l'œil. Rien de surprenant donc à ce que les fruits jouissent d'une plus grande estime sociale que les légumes couvrant les besoins journaliers.

Dans le contexte religieux, les fruits représentent très souvent les tentations terrestres. Matthieu (7,15-20) recourt à l'image des bons et des mauvais fruits pour démasquer les faux prophètes : c'est le fameux « Ex fructibus eorum, cognoscatis eos ».

Méfiez-vous des faux prophètes, qui viennent à vous déguisés en brebis, mais au-dedans sont des loups rapaces. C'est à leurs fruits que vous les reconnaitrez. Cueille-t-on des raisins sur des épines ? Ou des figes sur des chardons ? Ainsi tout arbre bon produit de bons fruits, tandis que l'arbre gâté produit de mauvais fruits. Un bon arbre ne peut porter de mauvais fruits, ni un arbre gâté porter de bons fruits. Tout arbre qui ne donne pas un bon fruit, on le coupe et on le jette au feu. Ainsi donc, c'est à leurs fruits que vous les reconnaitrez.

Le rapport le plus connu est le lien unissant l'arbre de la connaissance au pommier²⁵⁸ (en latin *malus*). Cet arbre fruitier symbolise également la fertilité, l'amour. Dans le *Cantique des cantiques* (2,3-5), on lit : « Comme

258 Dans la *Genèse*, on parle de fruit. Dans le *Mystère d'Adam*, drame liturgique de la fin du XIIe siècle, on précise la nature du fruit. « Tunc comedet Eva partem pomi, et dicet Ade : / Gusté en ai. Deus ! quel savor ! / Unc ne tastai d'ietel dolçor, / D'itel savor est ceste pome / [Ici Eve mangera une partie du fruit et dira à Adam : J'en ai goûté. Dieu quelle saveur ! Jamais je n'ai senti une telle douceur, si grande est la saveur de cette pomme ! »

le pommier parmi les arbres d'un verger, / ainsi mon bien-aimé parmi les jeunes hommes. / A son ombre désirée je me suis assise, / et son fruit est doux à mon palais. / [...] Soutenez-moi avec des gâteaux de raisin, / ranimez-moi avec des pommes, / car je suis malade d'amour. »

Le poirier joue un rôle central dans le *Roman de la Poire* (XIII^e siècle) de Thibaut. Il s'agit d'une adaptation allégorique courtoise d'une histoire tirée des *Métamorphoses* d'Ovide. On y relate la naissance de l'amour d'un couple (le narrateur et une aristocrate de la société parisienne, nommée Agnès) sous un poirier, la figure d'Amour trônant dans la couronne de l'arbre.

On se souvient également de l'épisode du larcin dans les *Confessions* de saint Augustin. « Il y avait dans le voisinage de notre vigne un poirier chargé de fruits qui n'avaient rien de tentant, ni la beauté ni la saveur »²⁵⁹.

Monde virtuel

Dès lors que les plantes (en l'occurrence les arbres fruitiers) représentent des théories, les fruits correspondraient à des enseignements issus de celles-ci. Par le goût sucré de leurs fruits – appel à l'expérience sensible – les arbres fruitiers pourraient renvoyer à la théorie d'Epicure.

La pomme et la poire sont deux fruits de même taille mais de forme distincte : la poire rappelle un corps féminin et la pomme, de par sa forme ronde, la perfection. Les enseignements relatifs rempliraient les fonctions respectives du *prodesse* et *delectare*, et joueraient par là même un rôle prédominant pour la composition textuelle. C'est en particulier aux conseils prodigués dans l'*Art d'aimer* d'Ovide et les *Arts poétiques* d'Horace que nous songeons ici. Si Horace subit encore fortement l'influence des modèles grecs, Ovide s'en détachera pour se tourner davantage vers les écrits latins. Depuis le XII^e siècle, ses *Métamorphoses* et son *Art d'aimer* servent de modèles poétiques à l'élaboration d'histoires d'amour, de jalousie, bref à tout récit portant sur le comportement humain. Il exerce une grande influence sur le roman d'amour médiéval, influence d'autant plus remarquable que le Moyen Âge est loin d'être une époque épicurienne ; la mise en garde contre la sensualité ovidienne exprimée par saint Augustin dans *De ordine* est omniprésente. L'amour, chez Ovide, n'est toutefois pas guidé par une émotivité irrationnelle : « Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit. » Horace systématise les principes de l'esthétique antique et les redéfinit. Il décrit les exigences auxquelles une œuvre poétique doit répondre afin d'être reconnue : qu'on songe à la célèbre formule : « ut pictura et poesis ». Il met en avant l'idée d'un mode de vie et d'une poésie distanciés, fondés sur la

raison et orientés vers la connaissance littéraire : conditions préalables aussi bien à une écriture juste qu'à un mode de vie correct : « carpe rationem » est *sapere*. Suivant ainsi l'intellectualisme de Socrate, il est considéré comme un maître de la morale. Depuis Horace, les facteurs déterminant la fonction de la poésie se situent au carrefour de l'utilité et du plaisir. Les objectifs seconds de la littérature consistent ainsi à éduquer et à procurer du plaisir. Les textes d'Ovide ne présentent aucune détermination seconde. Le poirier représenterait une théorie poétique marquée par la sensualité et la passion, et le pommier une théorie poétique davantage marquée par la morale et la raison.

c) Pois

Monde réel et monde représenté

Les pois constituent, semble-t-il, la nourriture emblématique des fous : Valet, un sot pensif, en exige à juste titre.

WALES

Sains Acaires, que Diex kia,
Donne m'assés de poi pilés.
(v. 343-344)

WALET

Saint Acaire, merde de Dieu,
Donne-moi beaucoup de purée de pois.

Gare à celui qui se comporte parfois comme un fou, il sera sur-le-champ comparé à un pois.

LI DERVES

Qui est chieus clers a cele cape ?
LI PERES
Biaus fiex, c'est uns Parisiens.
LI DERVES
Che sanle miex uns pois baiens !
(v. 422-424)

LE FOU

Qui est ce clerc avec cette cape ?
LE PÈRE
Mon fils, c'est un Parisien.
LE FOU
Il a plutôt l'air d'une gousse ouverte !

Le pois est une espèce de plante grimpante à fleurs blanches. Le fruit, une gousse de dimensions variables, contient de nombreuses graines sphériques. Par certains côtés, cette plante rappelle la vigne, la cosse mise à part. Le pois est au Moyen Âge la nourriture des pauvres. Contrairement à la vigne, il n'apparaît jamais dans un contexte religieux.

Les attributs du fou au Moyen Âge sont étroitement liés à la forme sphérique : qu'on songe au fromage rond, autre aliment de prédilection de cette figure, ou encore à la tonsure. Dans ce contexte, il est intéressant de rappeler l'idée platonicienne, développée dans *Le Timée* et *Le Politique*, selon laquelle l'homme est une image réduite du cosmos. Cette symbolique trouve son expression la plus parfaite dans le mythe de l'androgyné, conté par Aristophane dans le *Banquet* (189c -193 a).

À l'origine, les hommes (êtres doubles pourvus de deux visages, quatre bras, quatre jambes, deux sexes), s'apparentaient aux astres de par leur forme sphérique (symbole de perfection et d'unité) et leur mouvement (ils se déplaçaient en faisant la roue). Ces êtres premiers furent coupés en deux, à la suite d'un châtement imposé par Zeus pour punir leur audace. Ce qui est resté au « nouvel » homme, c'est l'Eros, autrement dit, le désir, l'aspiration de chaque moitié à l'unité première. Outre le fait d'être l'accomplissement de cette quête nostalgique de l'autre moitié perdue, l'amour, un don des dieux, est un remède à la folie (*Phèdre*, 242d - 257 c). Il sert à retrouver la vérité et l'immortalité perdue de l'âme. L'homme ne peut connaître un bonheur plus grand que celui de rencontrer un vrai amant (philosophe). Dans cette image de la sphère s'inscrivent les valeurs sensuelles et éthiques d'un état premier, d'un état idéal.

Dans *Les grenouilles* d'Aristophane, nous trouvons une occurrence très intéressante des pois, en tant qu'aliment. De quoi s'agit-il ? Le thème central de cette satire porte sur la rivalité entre deux « modes d'écriture », Euripide et Eschyle, qui se disputent âprement le titre de meilleur poète tragique, dans la deuxième partie de la pièce. Dionysos s'était auparavant aventuré dans les enfers à la recherche du meilleur poète. Dans les premiers vers, le désir qui consume Dionysos pour Euripide (son premier choix) est comparé à celui d'Héraclès (en réalité Dionysos habillé en Héraclès) pour une purée de pois²⁶⁰, son plat favori. Euripide bannit l'autorité morale (940-941) de ses pièces et crée ainsi une forme dramatique plus légère que celle qui avait cours jusqu'alors. Rien d'étonnant dès lors à ce que ces deux auteurs recourent à des moyens stylistiques très différents dans la joute oratoire qu'ils se livrent. Le style grave et riche d'Eschyle s'oppose au style élégant et sophiste d'Euripide. Dans un premier temps, Dionysos ne peut se décider : son cœur bat pour Euripide, mais sa raison le pousse vers Eschyle. Le jugement final sera porté en fonction de l'utilité apportée par le poète à la société. Rappelons qu'Aristophane, esprit conservateur, préférerait l'aristocratie et l'ancienne philosophie à la démocratie et aux sophistes. Il en résulte qu'Athènes, aux yeux de Dionysos et implicitement d'Aristophane, n'a pas besoin d'un « régime moral » à l'Euripide, mais d'une « nourriture substantielle » à l'Eschyle.

Monde virtuel

Qu'Adam de la Halle ait connu Platon et les tragédies grecques, nul ne peut le savoir avec certitude. Quoi qu'il en soit, les arguments susmentionnés nous permettent, semble-t-il, une meilleure compréhens-

260 Dionusos êdê pot epethumêsas exaiphnês etnous (8,15)

sion de ce légume si célèbre. Les pois, en tant que plante, représenteraient des théories à l'œuvre dans l'élaboration du canon de nature néoplatonicienne. Exempla, presque parfait, aspirant à l'élévation (ce qui correspondrait à la capacité de grimper de la plante), le canon livre des instructions praticables pour la composition textuelle (ce qui correspondrait aux pois en tant que nourriture quotidienne). Les recommandations didactiques seraient enveloppées dans une « gousse » morale chrétienne.

2) Autres plantes cultivées

a) Céréale, vigne

Monde réel et monde représenté

La culture des céréales et de la vigne incombe au paysan. La récolte peut servir à couvrir ses propres besoins, ou, ce qui est la norme, à gagner de l'argent. L'emplacement des terres labourées et des vignes ne coïncide pas toujours avec le domicile de leur propriétaire, ce qui rend toute attribution souvent difficile.

Monde virtuel

b) Blé

Monde réel et monde représenté

L'aumône de Jean Le Keu est un boisseau de blé.

HENRIS DE LE HALE

Et vés chi un mencaut de blé

Pour Jehan Le Keu no serjant.

(v. 380-381)

HENRI DE LA HALLE

Voici encore un boisseau de blé

Pour Jean Le Keu notre sergent.

Le père du fou vend son blé.

LI PERES

Or cha ! Levés vous sus, biaux fiex :

J'ai encore men blé a vendre.

(v. 1080-1081)

LE PÈRE

Allons ! Levez-vous, mon fils :

J'ai encore mon blé à vendre.

Le blé, plante céréalière, cultivée par l'homme, dont les grains ont été semés dans la terre labourée, requiert une longue exposition au soleil pour venir à maturité. Rappelons dans ce contexte la parabole du semeur (*Mt 13*) :

Voici que le semeur est sorti pour semer. Et comme il semait, des grains sont tombés au bord du chemin, et les oiseaux sont venus tout manger. D'autres sont tombés sur les endroits rocheux où ils n'avaient pas beaucoup de terre ; mais une fois le soleil levé, ils ont été brûlés et, faute de racine, se sont desséchés. D'autres sont tombés sur les épines, et les épines ont monté et les ont étouffés. D'autres sont tombés sur la bonne terre et ont donné du fruit, l'un cent, l'autre soixante, l'autre trente. Entende qui a des oreilles.

Les grains correspondent ici à la Parole de Dieu et l'acte de semer à son annonce.

Dans sa prédication (*Mt* 3, 12), Jean-Baptiste recourt à l'image suivante pour proclamer la venue de Jésus : « Il tient en sa main la pelle à vanner et va nettoyer son aire ; il recueillera son blé dans le grenier ; quant aux bales, il les consumera au feu qui ne s'éteint pas. »

L'Académie della Crusca, spécialisée dans les études linguistiques, fondée en 1582 et dont le symbole est un moulin à grains, s'est fixé pour objectif de séparer du son la fine fleur de la langue italienne. Leonardo Salvati, philologue et linguiste, dénommé « L'infarinato », a joué un rôle essentiel dans la détermination des tâches que se propose cette institution. La fabrication de la farine sert à illustrer le travail des grammairiens, appliqués à extraire des textes fondateurs (Dante, Pétraque, Boccace) des mots et des pratiques littéraires exemplaires.

Monde virtuel

Conformément à nos réflexions, le blé (en tant que plante) figurerait certaines considérations linguistiques d'ordre théorique, issues d'études de grammairiens. Les thèmes traités répondraient entre autres aux interrogations suivantes : quels sont les enjeux d'une grammaire ; quels sont les liens existant entre la pensée, la compréhension réciproque et la langue en tant que moyen de communication ; comment distinguer de manière judicieuse le contenu de la forme ; quels sont les critères pertinents permettant de porter un jugement de valeur sur les mots, les expressions ?

L'effet du soleil requis renvoie à un mode de pensée idéaliste guidant ces considérations. Ces dernières se doivent d'être orientées vers la pratique (grains de blé) et utiles à toute formulation linguistique. Quant au renouvellement cyclique de la plante, il renvoie à la nécessité, pour ces théories, de s'adapter aux changements culturels survenus.

c) Orge et bière

Monde réel et monde représenté

Thomas Bourriane tombe en disgrâce.

MAGLORE

Non. C'est Thoumas de Bouriane
Qui soloit bien estre du conte.
Mais Fortune ore le desmonte
Et tourne chu dessous deseure.
[...]

MAGLORE

Non. C'est Thomas de Bourriane.
Il était bien vu du conte,
Mais Fortune maintenant l'abat
Et le tourne sens dessus-dessous.
[...]

ARSILE

Pechié fist qui ensi l'a mort.
Il n'en eüst mie mestier,
Car il a laissié son mestier
De draper pour brasser goudale.
(v. 806-817)

ARSILE

Il a été bien coupable celui qui l'a ruiné.
Il aurait pu s'en dispenser,
Car Thomas a laissé son métier
De drapier pour celui de brasseur de bière.

Les grains de l'orge servent à la préparation du malt, matière première utilisée dans l'élaboration de la bière, une boisson populaire également au Moyen Âge. Les moines sont, en règle générale, chargés de sa fabrication. Par ailleurs, elle est le rafraîchissement idéal, même en période de Carême (*liquida non frangunt ieunum*). La qualité de la bière dépend avant tout des connaissances professionnelles du brasseur de bière ; il n'existe guère de différence fondamentale entre les lieux de production. De plus, ce liquide ne peut être stocké que pour une durée limitée, ainsi est-il le plus souvent consommé tout de suite.

Monde virtuel

Dès le Moyen Âge, la bière établit un lien avec la culture allemande. Le plus célèbre Allemand est certes Albert le Grand dont on connaît l'intérêt pour les sciences naturelles.

Nous émettons l'hypothèse selon laquelle la bière représenterait les enseignements, les doctrines issues des théories scientifiques (orge) et reposant sur un fondement religieux. Leur qualité dépend pour une large part de leur origine. De plus, ils perdent de leur actualité très rapidement.

d) Vigne, raisins, vin

L'insolence de Dame Douce et les propos exagérés de Henri amènent les gens à s'inquiéter de leur état.

DOUCE DAME

Sire, puis que tant en savés,
Le seurplus n'en cheleraï ja.
Chieux viex leres le vaegna,
Si puisse jou estre delivre !
RIKERS
Que dist cele fem ? Est ele yvre ?
(v. 276-280)

DAME DOUCE

Monsieur, puisque vous en savez tant,
Je ne vais pas cacher le reste.
C'est ce vieux coquin qui me l'a planté,
Aussi vrai que je voudrais avoir accouché !
RIQUIER
Qu'a dit cette femme ? Est-elle ivre ?

MAISTRES HENRIS

Las ! Dolans ! Ou seroit il pris ?
Je n'ai mais que .XXIX. livres.
HANE LI MERCIERS
Pour le cul Dieu, estes vous ivres ?
(v. 188-190)

MAÎTRE HENRI

Hélas ! malheureux ! Où le prendrais-je ?
Je n'ai plus que vingt-neuf livres.
HANE LE MERCIER
Nom de Dieu ! Vous êtes ivre ?

Henri n'est pas seulement un grand mangeur, c'est également, semble-t-il, un grand buveur et un grand connaisseur en vins.

MAISTRE HENRIS

Non fai! Toute emporte li vins !
J'ai servi lonc tans eskievins,
Si ne voeil point estre contre aus.
(v. 505-507)

MAÎTRE HENRI

Oh ! Non. Autant en emporte le vin !
J'ai servi longtemps les échevins
Et je ne veux pas être contre eux.

A la taverne, on boit un excellent vin, même si le service pose quelques problèmes.

HANE

Qui s'entremet
Dou vin sakier ? Il n'i a plus ?
LI OSTES
Sire, bien soiés vous venus !
Vous voeil je fester, par saint Gille !
Sachiés c'on vent en ceste vile.
Tastés ! Jel veng par eschievins !

LI MOINES

Volentiers. Cha dont !
LI OSTES
Est che vins ?
Tel ne boit on mie en couvent !
Et si vous ai bien en couvent
Qu'auen ne vint mie d'Auchoirre.
(v. 905-916)

HANE

Qui s'occupe
De tirer le vin ? Il n'y en a pas plus ?
LE PATRON
Monsieur, soyez le bienvenu !
Je vais bien vous traiter, par saint Gilles !
Apprenez ce qu'on vend dans cette ville.
Goûtez ! Je le vends avec la garantie des
[échevins.

LE MOINE

Volontiers. Faites donc voir !
LE PATRON
C'est pas du vin, ça ?
On n'en boit pas comme ça au couvent !
Et puis, je vous promets
Qu'il ne vient pas d'arriver d'Auxerre.

Guillot, qui se plaint de la qualité du vin, est tout de suite remis en place par le tavernier.

GUILLOS LI PETIS

Mais un petit assaierai
Che vin ains c'on le paressiaue.
Il fu, voir, escaudés en yaue,

Si set un peu le rebouture.

LI OSTES

Ne dites point no vin laidure,
Gillot ! Si ferés courtoisie.
Nous sommes d'une compaignie,
Si ne le blamés point.
(v. 940-947)

GUILLLOT LE PETIT

Mais je vais tâter un peu
De ce vin avant qu'on finisse de le mouiller.
Il a déjà été échaudé dans de l'eau, pour
[sûr !

Mais il garde un goût de moisi.

LE PATRON

N'insultez pas notre vin,
Guillot ! Ce serait aimable de votre part.
Nous sommes tous camarades.
Ne le critiquez pas.

Le médecin désire en boire.

LI FISISCIENS

Cha, une fois
Me donnés, s'i vous plaist, a boire.
(v. 1008-1009)

LE MÉDECIN

Pour une fois,
S'il vous plaît, donnez-moi à boire.

Le fou est un buveur invétéré.

MAISTRE HENRIS

Diex ! Qui est chieux qui la s'akeute ?
Boi bien ! Le glout ! le glout !
[le glout !
(v. 1052-1053)

MAÎTRE HENRI

Bon Dieu ! Qui est-ce qui s'accoude là ?
Bois bien ! Au soiffard ! Au soiffard !

La vigne, arbrisseau sarmenteux, grimpant, muni de feuilles en forme de cœur, est une plante pluriannuelle. Elle est cultivée pour ses fruits en grappe, destinés à la consommation directe ou à la fabrication du vin par fermentation de leur jus. Boisson alcoolisée, le vin est donc à savourer avec modération. Rappelons qu'un stockage approprié pour une période déterminée accroît sa qualité, qui dépend en premier lieu de la nature du sol. De plus, il gagne en saveur avec l'âge. Quant à sa couleur, elle n'a aucune portée dans notre texte, dès lors qu'elle n'est pas mentionnée. Si la bière est bue par le peuple, le vin en revanche l'est par la classe supérieure. Un dernier point, non négligeable : cette plante est une source importante de revenus au Moyen Âge.

Le nombre élevé de ses occurrences dans la Bible, qu'il s'agisse du travail de la vigne, du traitement des raisins ou encore du vin, confère à cette famille sémantique une forte symbolique. Dans le cadre des boissons, nous avons déjà évoqué le lien établi par le Christ entre le vin et la doctrine chrétienne (*Mt 9, 17*). Dans l'Apocalypse, la colère de Dieu est comparée à un pressoir. Signalons également dans ce contexte, l'ouvrage allégorique de Henri Andeli, *La bataille des vins* (1220-1240).

Monde virtuel

Nous voulons surtout retenir la dimension religieuse de cette plante. Ainsi la vigne représenterait-elle les théories relatives aux origines de la religiosité, aux fondements et aux formes premières de la foi. Ces théories, élaborées par des théologiens, voire des philosophes, débouchent sur des enseignements religieux – fondés sur l’amour de l’absolu, du divin – figurés par les raisins sucrés. Les véritables principes de la foi chrétienne en sont issus (image du vin). Ils reposent sur un enseignement homogène, ce qui correspond à l’homogénéité de la qualité du vin, qui peut varier d’un endroit à un autre. La force de persuasion spirituelle de ces enseignements peut provoquer un état d’extase. Tout excès de spiritualité au sens de possession de Dieu ne peut être toléré d’un point de vue théologique (renvoi à l’état d’ivresse). Le vin servi dans un récipient représenterait un extrait précis de ces principes accompagné d’un commentaire.

3) Plantes sauvages

a) Forêt

Monde réel et monde représenté

Adam décrit le lieu qui vit naître son amour pour sa future femme.

ADANS

Esté faisoit bel et seri
Doux et vert et cler et joli,
Delitavle en chans d’oiseillons

En haut bos pres de fontenele
Courans seur maillie gravele.
(v. 63-67)

ADAM

Il faisait un été superbe et serein.
Doux, verdoyant, clair, plein de joie,
Que les chants des oiseaux rendaient
[délicieux,

Au fond d’un bois, près d’une source
Qui courait sur les mailles du sable.

Les arbres de la forêt sont des plantes pluriannuelles ; ils se distinguent par leur persistance. Enracinés dans la terre, ils aspirent, de par leur croissance, à toucher le ciel ; en outre, par leur épanouissement, ils transforment la matière inerte de la terre en une matière organique. Les branches des grands arbres constituent un lieu de prédilection pour les oiseaux, échappant par là à leurs ennemis terrestres. Dans les croyances populaires, la forêt représente très souvent une frontière entre le connu et l’inconnu. Lieu d’habitation habituel des loups redoutables, elle sert également de refuge aux voleurs, et de lieu de séjour temporaire ou permanent à l’homme ou à l’ermite en quête de repos ou à la recherche de lui-même. Dans les romans arthuriens, cet espace esthétique s’oppose à la cour, à la culture courtoise.

Adam cependant ne décrit pas n'importe quelle forêt, il parle de « *haut bos* », autrement dit, d'une futaie, c'est-à-dire d'arbres issus de semences et destinés en règle générale à atteindre un plein développement avant d'être exploités. Il ne s'agit donc pas d'une forêt sauvage, lieu du mal (loup), ou lieu de l'illégalité (voleurs), mais d'une forêt cultivée. Ce « *haut bos* », composé d'arbres ayant atteint de hautes dimensions, se distingue par sa luminosité et par ses habitants : les oiseaux chanteurs. Au sein du *locus amoenus*, cette forêt renvoie très probablement à la vie éternelle, à la gloire de Dieu.

Monde virtuel

Nous comprenons le profond enracinement et l'aspiration à l'élévation comme un enracinement des théories en question dans un environnement ethico-esthétique s'appuyant sur une attitude fondamentalement religieuse, mais pas nécessairement chrétienne. En ce sens, le « *haut bos* » représenterait une poétique implicite (l'élément non comestible) non canonique (l'élément « sauvage »), mais néanmoins de nature exemplaire. Sa longévité (pluriannuelle) renverrait aux considérations des Anciens. Elles ont été entre-temps « christianisées » (ce qui correspond à l'intervention de l'homme sur le peuplement forestier : *natura naturata*). La poésie métaphorique d'inspiration religieuse se fonde sur ces considérations christianisées (représentée par les oiseaux).

b) Pré

Monde réel et monde représenté

Le pré est une étendue de plantes herbacées servant au pâturage du bétail. Dès lors qu'elles se trouvent dans un jardin ou dans un vignoble, elles sont considérées comme de la mauvaise herbe. C'est en tant que nourriture principale de certains animaux domestiques qu'elle nous intéresse.

Monde virtuel

Le pré figurerait de brèves considérations théoriques simples, voire des explications de notions. Cependant, on ne les trouve pas de manière explicite dans des textes scientifiques, mais de manière implicite dans des textes non canoniques (en conformité avec les attributs « sauvage » et « non comestible » pour l'être humain).

CERTAINS ANIMAUX

1) Animaux domestiques, leurs produits et services

a) Vache, veau, lait et fromage

Monde réel et monde représenté

Dans cette pièce, nous trouvons deux remarques déconcertantes :

HANE

Or en faisons tout le vieel

Pour chou c'on dist qu'il se coureche. On dit que ça le rend furieux.

(v. 376-377)

HANE

Faisons donc tous le veau :

Ecoutez comme notre vache meugle bien !

Je vais l'engrosser tout de suite !

LI DERVES

Escoutés que no vache muit !

Maintenant le vois faire prains !

(v. 418-419)

LE FOU

Ecoutez comme notre vache meugle bien !

Je vais l'engrosser tout de suite !

Walet offre au moine un fromage.

WALES

Et si t'aporc, si con je croi,

Biau nié, un bon fromage cras.

Tou maintenant le mengeras.

Autre feste ne te sai faire.

(v. 346-349)

WALET [*au moine*]

Et je t'apporte, je crois bien,

Mon nièveu, un bon fromage gras.

N'attends pas pour le manger.

Je ne sais pas comment te fêter autrement.

La vache, un grand mammifère (domestique), est élevée pour ses qualités de reproductrice (en règle générale un veau par an) et de laitière (une vie durant et normalement activité réservée à l'élevage des jeunes). Cet animal grégaire, doux, un peu mou et n'ayant pas d'individualité très marquée, appartient à la famille des ruminants, se nourrissant essentiellement de l'herbe du pâturage. Le meuglement peu musical du veau retient particulièrement l'attention dans notre pièce. Rappelons que ce n'est pas la vache en soi qui acquiert une portée particulière dans la symbolique chrétienne, mais le lait et son produit dérivé : le fromage, connu pour être la nourriture typique des fous, les pois pilés mis à part.

Ces deux aliments, en tant que substituts de la viande, constituent l'alimentation principale du pauvre au Moyen Âge. Le lait et le miel furent à une époque reculée considérés comme des remèdes conférant l'immortalité (*pharmakon athanasias*). Dans le *Cantique des cantiques* (5,1), le lait, élément constitutif du jardin du bien-aimé céleste, appartient aux nourritures surnaturelles.

Le bien-aimé.
J'entre dans mon jardin,
Ma sœur, ô fiancée,
Je récolte ma myrrhe et mon baume
Je mange mon miel et mon rayon,
Je bois mon vin et mon lait.

Dans la *Première Epître* de saint Pierre (2, 2-3), l'aspiration au salut est comparable au désir de boire du lait.

Comme des enfants nouveau-nés désirez le lait non frelaté de la parole, afin que, par lui, vous croissiez pour le salut, si du moins vous avez goûté combien le Seigneur est excellent.

Dans l'iconographie chrétienne, le seau de lait représente la nourriture spirituelle du Christ et de l'Église. Dans le christianisme, le lait peut également faire référence aux simples instructions adressées aux nouveaux baptisés ou aux novices avant leur consécration.

Il est intéressant de souligner que la lecture des textes bibliques par les moines est appelée *ruminatio*.

Monde virtuel

La vache pourrait représenter une méthode alliant plusieurs théories succinctes ou explications de notions (cf. *le pré*) à un système doctrinal théorique (cf. *les boissons*) en vue de la pratique (composition textuelle). Lesdites théories et notions seraient en étroite relation avec l'histoire du salut (en relation au principe de la *ruminatio*, évoqué ci-dessus). Le potentiel éducatif religieux est ici au centre des préoccupations (conformément au fait de traire la vache de manière récurrente). La couleur blanche du lait renvoie au contexte des principes chrétiens (cf. *les couleurs*). L'équivalent virtuel serait à mettre en relation avec la piété qui peut s'affermir dans les fondements de la foi chrétienne (représentée par le fromage, forme ronde et parfaite). Ainsi le lait et le fromage incarneraient-ils des concepts servant à renforcer la foi des chrétiens et non à convertir les non-croyants.

Dès lors que la vache figure une méthode au service de la construction d'un édifice dogmatique théorique, le veau représenterait une méthode pour l'élaboration d'un commentaire sur le sujet.

b) Cheval

Monde réel et monde représenté

Quel étrange épisode que celui-ci :

CROKESOS

Mesires se mucha en pourre

Et fist sen cheval le gambet

Si que caïr fist le varlet

Sans assener sen compaignon

(v. 738-741)

CROQUESOT

Monseigneur²⁶¹ s'est caché dans la
[poussière

Et il a fait un croc-en-jambe à son cheval

De sorte que le monsieur est tombé

Avant d'avoir atteint son adversaire.

Le cheval, de nature noble, est un quadrupède vigoureux, docile, intelligent, beau, de taille plutôt grande, de course rapide et capable de sauts. C'est un animal domestique, herbivore, utilisé notamment comme animal de monture et de trait.

Dès lors qu'il élève légèrement le cavalier dans les airs, il lui évite pour ainsi dire les désagréments du déplacement à pied, rend son mouvement plus rapide, plus confortable, et surtout lui communique un sentiment de liberté. La rapidité du cheval n'est pas seulement source d'agréments pour le corps, mais elle permet également de gagner du temps. Nous ne rencontrons qu'un seul chevalier dans notre texte, Sommeillon, le Prince du Puy. Signalons que lors du tournoi, le cheval remplace de manière idéale les jambes du chevalier tout en lui permettant une utilisation optimale de ses bras.

Monde virtuel

Nous avons déjà établi un parallèle entre le tournoi et la joute oratoire sous sa forme littéraire (Jeu-Parti). Le cheval représenterait une technique d'argumentation profane, connue se fondant sur les principes de la logique (logique, dialectique, rhétorique). Dans ce cadre-ci, c'est la technique d'argumentation qui établit un lien avec l'éthique, remplaçant ainsi le rapport subjectif habituel à ce domaine (seul le cheval touche le sol, le chevalier est élevé dans les airs).

261 Il s'agit en l'occurrence du personnage Hellequin

c) Âne

Monde réel et monde représenté

LI OSTES

Vous maistre Adan et a vous Hane.

Je vous pri que chascuns recane.

(v. 1020-1021)

LE PATRON

Maître Adam, et à vous Hane.

Je vous invite chacun à braire.

L'âne, quadrupède robuste, lent et entêté, est plus petit et moins beau que le cheval. Il ne possède pas la capacité de faire des sauts. C'est une bête de somme que l'on mène paître. Jésus, monté sur un ânon, fait son entrée triomphale à Jérusalem (*Mt*, 21, 7). Cet animal est ici le symbole même de l'humilité voulue. Signalons que cette scène servira de modèle à la célèbre fête des ânes.

Monde virtuel

Si le cheval représentait les techniques d'une argumentation profane, l'âne représente les concepts chrétiens équivalents ; autrement dit, les techniques d'argumentation issues de la foi que l'on retrouve mises en œuvre dans le théâtre religieux ou les sermons. Ces deux formes de discours transmettent de manière simple la religiosité au monde profane.

2) Animaux sauvages

a) Grenouille, crapaud

Monde réel et monde représenté

Le fou s'identifie au crapaud.

LI DERVES

Non ferai ! Je sui uns crapaus

Et si ne mengüe fors raines !

(v. 398-399)

LE FOU

Non, non ! Je suis un crapaud

Et je ne mange que des grenouilles !

La grenouille et le crapaud mènent une vie aquatique avant leur métamorphose et une vie terrestre ensuite. Ovide décrit, dans l'une de ses *Métamorphoses*, cette surprenante transformation :

Semina limus habet virides generantia ranas,
Et generat truncas pedibus, mox apta natando
Crura dat, utque eadem sint longis saltibus apta,
Posterior partes superat mensura priores. (v. 375-378)²⁶²

262 Ovide, *Les métamorphoses*, livres XV, 259-478.

Les batraciens sont de bons nageurs. Si la grenouille vit près des étangs, le crapaud, en revanche, préfère les lieux humides et sombres. Il est ainsi davantage considéré comme un animal terrestre. Seuls le chant des grenouilles, thématiqué par les poètes, et la laideur du crapaud, associée à la lèpre et par là même au mal, voire à l'hérésie, sont connus de tous. Leur utilité et leurs autres traits de caractères sont en règle générale méconnus.

Le troubadour Bernart Marti (P.C. 63,3) écrit au sujet du chant des grenouilles :

Bel m'es lai latz la fontana	J'aime là-bas près de la fontaine
Erba vertz e chant de rana	herbe verte et chant de grenouille
Com s'orei	comme s'évertue
Pel sablei	sur le sable
Tota nueit fors a l'aurei,	toute la nuit jusqu'à l'orage
El rossinhol mou son chant	et le rossignol [qui] lance son chant
Sotz la feuilla el vergant.	sous les feuilles dans les branches ;
Sotz la flor m'agrada	sous la fleur me plaît
Dous'amor privada.	doux amour secret ²⁶³ .

Le poète chante ici l'amour et le renouveau poétique au sens de renouveau moral. Les grenouilles font allusion à la symbolique chrétienne des premiers siècles du christianisme où cet animal représentait la résurrection (amulettes en formes de grenouilles avec un signe de croix²⁶⁴).

Dragonetti²⁶⁵ établit un parallèle intéressant entre les grenouilles et la poésie, par le truchement du jeu de mots « raine au sens de grenouille et reine, la dame des poètes courtois. » (p.118). Les *Grenouilles* d'Aristophane²⁶⁶ sont également évoquées dans ce contexte. Il précise plus loin le rapport existant entre la fable et les grenouilles.

Par exemple Petrus Riga, commentateur biblique dont Macé de la Charité fournit au XII^{ème} siècle une traduction française, s'inspire d'une glose d'Origène en écrivant ce qui suit : « Ranae significant carmina poetarum, quae vel ranarum sonis et canti-

263 *Les poésies de Bernard Marti*, édition Ernest Hoepffner.

264 Cabrol et Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, fascicules LXII-LXIII, colonnes 1810-1814, et les précisions que donne Edm. Le Blant in fine.

265 Roger Dragonetti, « Le Dervé-Roi dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », p. 115-135.

266 Aristophane (445-385 av. J.C.), *Les Grenouilles*, Cette pièce connaît un grand succès. Dionysos, le dieu du vin et du théâtre, se rend aux enfers pour ramener sur terre un bon poète. Les coassements du chœur des grenouilles couvrent presque sa voix. Dans la deuxième partie, nous assistons à un véritable duel poétique entre Euripide et Eschyle qui se disputent le titre de meilleur poète tragique.

bus mundo deceptionis fabulas intulerant. » Il est clair que cette dénonciation par l'Église médiévale des fables séductrices et vaines de la littérature profane (vieux poncif des Pères de l'Église) n'a jamais empêché les poètes de tirer de cette « vacuité » du chant des « grenouilles » des inventions aussi admirables que la poésie des poètes courtois dont Maître Adam est un illustre exemple. (p. 118)

Quant au crapaud, il écrit ceci :

Certes le crapaud en raison de l'effet « diabolique » que produit le Dervé, relève de la symbolique religieuse de l'iconographie médiévale où le crapaud apparaît aux portails des églises comme un substitut de Satan. (p. 117)

Si l'on ajoute foi aux propos du fou, il existerait une différence qualitative fondamentale entre la grenouille et le crapaud. Cette distinction s'articule autour du lien symbolique que l'Église leur confère. Si la première est à la fois un symbole de résurrection²⁶⁷ et de séduction, donc marqué du signe de l'ambivalence, le second est clairement compris comme un animal diabolique.

Monde virtuel

La Batrachomyomachie – de *batrachos*, « la grenouille » ; *mys*, « rat ou souris » ; *maché*, le « combat » – est certainement l'une des plus anciennes parodies (de *para-* « à côté » et *ôre-* « chant »). On a longtemps attribué ce poème à Homère, mais l'origine en serait plus récente. Le texte préexistant, ici imité et transformé à des fins satiriques ou ludiques, est *l'Iliade*. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle le « chant » des grenouilles représenterait un contenu parodique ou satirique, résultat de l'application de techniques et de méthodes d'écriture précises. D'ailleurs, Quintilien n'affirme-t-il pas au Moyen Âge : « Satura quidem tota nostra est. » La forme accentuée de la parodie est la polémique (de *polemikos* : belliqueux). La métamorphose de la grenouille, du crapaud, autrement dit le renvoi à son origine aquatique, peut être comprise comme un renvoi aux débats scientifiques.

En conséquence, les grenouilles représenteraient une méthode au service de la parodie, de la polémique issue du milieu traditionaliste qui s'applique à tourner en ridicule les tentatives de renouvellement qu'il rejette. Ainsi comprenons-nous les propos du mode d'écriture figuré par le fou comme se fondant implicitement sur les méthodes

267 Sur la grenouille, symbole de la résurrection, voir Cabrol et Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, fascicules LXXII-LXIII, colonnes 1810-1814, et les précisions que donne Edm. Le Blant in fine.

d'écriture parodiques des traditionalistes qu'il imite et transforme. Il s'agit probablement de la forme la plus grave de la raillerie, à savoir le blasphème. Cette méthode ne relève pas du canon (« sauvage ») et se trouve implicitement dans plusieurs compositions textuelles (« non comestibles »). De plus, elle est une forme dévoyée du renouvellement. Son argumentation ne vise pas le consensus.

b) Poisson

Monde réel et monde représenté

Haloï s'empoisonne en mangeant du poisson avarié.

LI FISISCIENS

Mais de Haloï est che grans hides,

Car il est de lui omicides.

S'il en muert, c'ert par s'ocoison,

Car il acate mort pisson.

S'est grans merveille qu'il ne crieve.

(v. 223-227)

LE MÉDECIN

En ce qui concerne Haloï, c'est une vraie
[horreur,

Il est son propre assassin.

S'il en meurt, ce sera sa faute,

Car il achète du poisson pourri.

C'est un vrai prodige qu'il n'en crève pas.

Le tavernier n'a qu'une seule sorte de poisson : un hareng de la veille.

GUILLOS

Hane, demandés Rauellet

S'il a chaîens nul rehaïnet

Qu'il ait d'er soir repus en mue.

LI OSTES

Oie, un herenc de Gernemue,

Sans plus. Gillot, je vous oc bien !

GUILLOS

Je sai bien que vés chi le mien.

Hane, or li demandés le voe.

LI OSTES

Le ban fai que t'ostes le poe

Et qu'il soit a tous de commun.

Il n'affiert point c'on soit enfrun

Seur le viande.

(v. 927-937)

GUILLLOT

Hane ! Demandez à Raoulet

S'il n'a pas un reste d'hier soir

Au fond de son garde-manger.

LE PATRON

Si ! Un hareng de Yarmouth,

Pas davantage. Guillot, je vous entends

[bien !

GUILLLOT

Je sais bien que voilà pour moi.

Hane, demandez-lui le vôtre.

LE PATRON

Je t'ordonne d'enlever ta patte.

Et de partager avec les autres.

Ce n'est pas beau de se jeter

Sur la nourriture.

Les eaux ne peuvent être territorialisées, seules les côtes le sont. Le poisson, en tant qu'animal aquatique, est muet et sans affects. Le mouvement mis à part, ses caractéristiques présentent de nombreuses analogies avec celles des plantes. Il ne peut être domestiqué. La pêche est une activité professionnelle.

Le hareng, poisson de mer, se déplace en banc et nage près de la surface de l'eau. Les modes de conservation et de consommation sont variés. Il peut être salé, séché et fumé. L'origine du spécimen de Haloi est inconnue. Compte tenu de son caractère avarié, on peut en conclure qu'il n'était ni salé, ni fumé. Quelles sont donc les raisons qui ont poussé Haloi à le manger malgré tout ? Plus digeste que la viande, il peut être consommé pendant le Carême, époque de l'année qu'il symbolise d'ailleurs.

Monde virtuel

L'absence d'affects chez le poisson renvoie à une méthode de nature scientifique et issue des disciplines théoriques (cf. *eau*) ; l'impossibilité de domestication renvoie au manque de visées pratiques de celle-ci, et la comestibilité à l'élargissement du savoir spéculatif consécutif à cette méthode.

Chez *Matthieu* (5,13), les croyants sont comparés au sel de la terre. Si nous entendons par le *sel*, la foi chrétienne, au sens le plus simple, alors le poisson salé ou fumé correspondrait à un concept philosophique englobant les fondements d'une religiosité naturelle (salé) et déjà retravaillé par la théologie (fumé) selon ses exigences. Ainsi ce concept peut-il être également utilisé dans une période culturelle marquée par une restriction religieuse (par exemple le Carême). Il pourrait s'agit de concepts néo-platoniciens.

3) Oiseau, plume

Monde réel et monde représenté

Les oiseaux sont des éléments constitutifs du *locus amoenus*.

ADANS

Esté faisoit bel et seri,
Doux et vert et cler et joli,
Delitavle en chans d'oiseillons,

En haut bos pres de fontenele.
Courans seur maillie gravele.
(v. 63-67)

ADAM

Il faisait un été superbe et serein,
Doux, verdoyant, clair, plein de joie,
Que les chants des oiseaux rendaient
[délicieux,

Au fond d'un bois, près d'une source
Qui courait sur les mailles du sable.

Le fou confond la plume avec la pomme.

LI DERVES

Par le mort Dieu, je muir de fain.
LI PERES AU DERVÉS
Tenés ! Mangiés dont ceste pume.

LE FOU

Nom de Dieu ! Je meurs de faim.
LE PÈRE AU FOU
Tenez ! Mangez donc cette pomme.

LI DERVES

Vous i mentés ! C'est une plume.
 Alés ! Ele est ore a Paris.
 (v. 1040-1043)

LE FOU

Menteur ! C'est une plume.
 Partez ! Elle est maintenant à Paris.

Le père s'inquiète pour son fils.

LI PERES

Hé ! sire, il ne feroit aussi
 En maison fors desloiauté.
 Ier le trouvai tout emplumé
 Et muchié par dedens se keute.
 (v. 1048-1051)

LE PÈRE

Hé ! monsieur, c'est qu'il ne ferait
 Chez nous que des méchancetés.
 Hier, je l'ai trouvé tout couvert de plumes
 Et caché au fond de son édredon.

Les oiseaux, habitants du ciel et de la terre (puisque, contraints par la recherche de nourriture et le besoin de repos, ils viennent régulièrement se poser sur le sol, se percher sur un arbre) – habitants, des eaux aussi –, se situent au carrefour de ces espaces. Les grandes plumes des ailes facilitent l'envol ; quant aux petites plumes (*pluma*) – les seules mentionnées dans notre texte – elles protègent l'oiseau des désagréments atmosphériques. Dans son *Roi de Sicile*, Adam de la Halle compare l'équipement du roi au plumage d'un oiseau.

Droit en armes estoit si parans

[et si biaux,

Plus ates et plus joins qu'en

[ses plumes oisiaus.

(XI, v. 200-201)

Sous les armes il avait une

[si belle allure,

il était plus vif et ramassé qu'un oiseau

[sous ses plumes.

L'oiseau chanteur, de petite taille, au plumage coloré, est esthétiquement beau ; de plus, son chant réjouit l'oreille. Sauvage, il ne peut être domestiqué et n'a donc aucune utilité directe pour l'être humain.

Éléments constitutifs du *locus amoenus*, ils représentent les messagers du poète ; incarnation de l'immatériel, ils servent d'intermédiaires entre le ciel et la terre. Saint Augustin compare l'Esprit saint à un oiseau qui couve. Horace, dans son *Ars poetica*, établit un parallèle entre le poète et l'oiseleur qui poursuit les moineaux.

Monde virtuel

L'espace aérien a été défini plus haut comme le lieu de la représentation poétique et métaphorique. En poursuivant le raisonnement, nous dirions que l'animal volant figure une méthode permettant de mettre en valeur l'abstraction poétique grâce à un langage métaphorique (*metaphora* : transporter).

L'oiseau chanteur se distingue davantage par son chant harmonieux que par ses capacités de vol. L'émotivité de l'animal peut être

comprise comme une allusion à une certaine irrationalité de la méthode correspondante. Par *irrationalité*, nous entendons le dépassement des données de l'expérience pratique, de la réalité terrestre. Autrement dit, il s'agit d'une méthode applicable à la seule condition de se trouver dans un état psychique particulier, à savoir l'extase, un état de conscience élevé. L'amour, comme aucun autre moyen, nous transporte au-delà des bornes de l'esprit dans les hauteurs de l'extase. Dans le monde réel, l'amour nous apparaît sous plusieurs formes : l'amour pour le sexe opposé, l'amour de la philosophie, l'amour de l'absolu, l'amour pour Dieu. Dans tous les cas, cette disposition est un désir du tout. L'amour assouvi mène à un état de béatitude qui peut se traduire au dehors par un chant. Dès lors que nous comprenons le vol comme une aspiration à atteindre les hauteurs, le chant spontané de l'oiseau représenterait une méthode permettant d'exprimer le sentiment de bonheur naissant au moment où l'on est saisi par l'amour de l'absolu. Ainsi, l'oiseau figurerait une méthode de représentation poético-métaphysique louant l'amour (par exemple : méthode de l'hymne religieuse).

La plume, en sa qualité d'objet très léger, volant et défiant par là les lois de la pesanteur, peut être saisie en tant que symbole des choses de l'esprit, voire en tant que représentation du plan sensible de la perception intellectuelle : la pratique de la vertu qui est en même temps le beau (le plumage contribue pour une large part à l'effet esthétique).

Les plumes ne sont comestibles ni pour l'homme, ni pour les animaux ; en d'autres termes, les éléments abstraits correspondants ne se laissent pas traiter de manière analytique en vue d'accroître les aptitudes à l'œuvre dans la composition textuelle. Aussi pourrait-il s'agir de principes immuables de l'activité intellectuelle, de vues insondables sur des questions fondamentales d'ensemble, qui sont données de nature, c'est-à-dire en tant qu'éléments constitutifs de la méthode. Ces éléments protègent la méthode qui les renferme, tout comme le plumage protège l'oiseau, leur permettant par là même d'avoir un effet durable même en période de crise culturelle (conditions atmosphériques).

De même que les grandes plumes sont indispensables à l'envol, les éléments équivalents sont primordiaux au désir de perfection. Les vertus pourraient représenter ces éléments ; les vertus chrétiennes joueraient par conséquent un rôle important pour ce qui concerne les oiseaux chanteurs. Elles sont essentielles à l'accomplissement de l'être humain dans sa quête de perfection. Cette ambition est partagée aussi bien par le poète courtois que par le poète religieux. L'épanouissement de ces vertus débute par l'acte de foi et s'achève dans l'acte d'amour.

Le chant et l'apparence de l'oiseau rappellent la poésie imagée (métaphores) et musicale (entre autres rimes, vers) – une poésie par-faite, naturelle, libérée de toute construction rationnelle. Rappelons dans ce contexte que la désignation du lai renvoie au chant du merle.

d) Papillon

Monde réel et monde représenté

La remarque suivante, en soi anodine, est surprenante.

LI MOINES

Bien les connois treske s'enfanche
C'aloient tendre as pavillons.

LE MOINE

Je les connais depuis leur enfance
Où ils allaient tendre des collets aux
[papillons.

(v. 368-369)

Le papillon, privé de plumage, plus petit que l'oiseau, ne chante pas et ne vole pas très haut dans les airs. Il subit au cours de son évolution une métamorphose. La grande taille de ses ailes, en relation avec son corps, et la variété des motifs et des couleurs visibles sur celles-ci attirent particulièrement le regard. Son vol est des plus singuliers. On le rencontre de préférence dans les prés fleuris.

Monde virtuel

La beauté impassible, la « vanité » et le vol original du papillon rappellent les qualités d'une méthode littéraire dont l'objectif serait, formulé en termes modernes, la recherche de l'art pour l'art. Cette orientation artistique se caractérise par un mode de représentation libéré de toute influence culturelle, de tout but extérieur à elle-même. Autrement dit, un art qui est à lui-même sa propre fin, issue de l'idée de beauté seule, s'élevant au-dessus des considérations d'ordre éthique, dépassant les problèmes pratiques. Ce qui importe, ce n'est pas le plan du contenu, mais l'aspect formel.

Cicéron désignait les poètes romains qui, sur le modèle de Callimaque, affectionnaient les petits poèmes et les petites épopées – l'épyllion²⁶⁸ – par le terme néotériques. Leur fierté résidait dans le peau-

268 « Né à l'époque alexandrine en réaction contre la grande épopée, l'épyllion ne chante pas comme elle un héros associé à une fonction fondatrice collective ; cette fonction de célébration a disparu, ne serait-ce que parce que le thème fréquent du crime l'exclut. Il relate une aventure arrivée à un individu, non pas en tant qu'il porte le destin d'un peuple, mais comme être susceptible d'éprouver différents sentiments. L'accent mis sur l'individu écarte aussi la notion de merveilleux qui limiterait la pleine liberté du héros. Dans les monologues, les développements sur les émotions ou les passions des personnages prennent une place importante. Dans la littérature latine, on qualifie généralement d'*epyllia* – pour ne parler que des œuvres qui nous ont été conservées – le poème 64 de Catulle, la *Ciris* et le *Culex* pseudo-virgiliens, le *De concubitu Martis* et *Ve-*

finage de leurs vers (un de leurs représentants est Catulle). Le papillon pourrait faire allusion à l'épyllion. Dans notre pièce, il est question de deux jeunes personnes qui pratiquent la chasse aux papillons ; autrement dit, ces deux modes d'écriture, au début de leur carrière, chercheraient à saisir la méthode de ces anciens poèmes ou petites épopées, puis une fois la méthode assimilée à les imiter.

e) Scarabée

Monde réel et monde représenté

C'est dans le cadre de la scène des bigames que Guillot l'évoque dans un sens figuratif.

GUILLOS

Car il li eüst dit : « esprec ! »

Et si eüst fait l'escarbot !

(v. 468-469)

GUILLOT

Car Plumus lui aurait dit : « Flûte ! »

Et le pape aurait mangé de la merde !

Le scarabée passe son existence en alternance dans des souterrains et sur la terre. Il façonne les excréments des gros mammifères (en générale de la bouse) en boules presque parfaites qu'il fait ensuite rouler et dès qu'il trouve un sol assez meuble, il s'y enterre avec leur boule. Ces cellules souterraines servent de réservoir de nourriture.

Quant à l'expression *faire l'escarbot*, A.-G. Van Hamel²⁶⁹ renvoie dans son édition à E. Chérítón, lequel affirme : « Les clerks mariés sont appelés escarbots, parce qu'ils ont quitté la fleur pour l'ordure. » On sait que l'escarbot remue et éparpille les excréments²⁷⁰. O. Gsell²⁷¹ reprend A.-G. Van Hamel et va plus loin dans l'interprétation de ce passage : « Die wahrscheinlich richtige Erklärung von < faire l'escarbote > findet sich in Matheolus Bd. II, S. CXLIV, wo der Herausgeber van Hamel aus einer Predigt des Eudes de Chariton zitiert : « Hujusmodi clerici dicuntur scarbones, qui [...] in sterquilinum se immergunt quando aliquid beneficium temporale acquirunt. » Es wird also der weltlich gesonnene Kleriker mit dem Mistkäfer verglichen.»

neris (Anth. lat., 253), le *De raptu Proserpinae* de Claudien, l'anonyme *Aegritudo Perdicae* et certains poèmes de Dracontius. » Jean Bouquet, Étienne Wolff, introduction au volume des poèmes profanes de Dracontius dans la CUF, p. 37-38.

269 *Les Lamentations de Matheolus et Le Livre de Leesce de Jehan Le Fèvre, de Resson*, édition critique par A.-G. Van Hamel, II, p. CXLIV.

270 Adam Le Bossu, trouvère artésien du XIII^e siècle. « Le Jeu de la Feuillée », édition Ernest Langlois p. 60.

271 Otto Gsell, *op. cit.*, p. 297-298.

Clément d'Alexandrie, un père de l'Église, écrit à propos du scarabée :

Voici un exemple du troisième genre, celui qui met en usage les allusions énigmatiques. Les Égyptiens figurent les autres astres par le corps d'un serpent, à cause de l'obliquité de leur marche ; mais ils représentent le soleil sous forme d'un scarabée, parce que cet insecte, après avoir pétri en masse circulaire la fiente du bœuf, la roule sur lui-même par un mouvement rétrograde. Ils croient qu'il passe six mois sous la terre et qu'il vit sur la surface du sol le reste de l'année. Ils ajoutent qu'il injecte dans le sphéroïde formé par lui un germe spermatique, qu'il reproduit par cette voie et qu'il ne naît aucun scarabée femelle.²⁷²

Dans l'ancienne Egypte, le scarabée qui représentait le symbole du dieu solaire, Khéprît, faisait rouler sur le sol une boule d'excréments et la poussait dans un trou.

Dans la pièce d'Aristophane, intitulée *La Paix*, le vigneron Trygée (figurant le peuple grec) monte un scarabée (une sorte de Pégase) ; il arrive aux portes de l'Olympe pour se plaindre. Le thème de la pièce porte sur le politique, il est question de délivrer Eiréné, la déesse de la paix, et de rassembler les Grecs.

Monde virtuel

Qu'Adam de la Halle ait connu les propos de Clément d'Alexandrie, la symbolique égyptienne ou la pièce d'Aristophane, nul ne peut le savoir avec certitude. La mention succincte de cet animal dans notre texte ne peut donner lieu qu'à de vagues suppositions. Une chose est sûre, le scarabée partage son existence entre deux espaces, la terre et le monde souterrain. Compte tenu des redéterminations attribuées respectivement à la terre et à sa surface, la méthode consécutive traiterait d'une part de thèmes de la philosophie pratique d'un point de vue scientifique (par exemple d'éthique), et de l'autre entretiendrait un lien étroit avec la vie pratique. Si nous acceptons de voir dans la boule un symbole du soleil, cette méthode disposerait de fondements religieux. De la mutité de l'animal, nous déduisons que cette approche est dépourvue d'affects et par là même objective.

Nous émettons l'hypothèse selon laquelle le scarabée représenterait la méthode de la théologie politique, démontrant de quelle manière les décisions prises, les normes et les règles édictées en politique et dans la société, peuvent être fondées d'un point de vue théologique. Le *De regimine principum ad Regem Cypri* de saint Thomas d'Aquin, évo-

272 Clément d'Alexandrie, *Les Stromates*, Livre V, ch. IV.

qué dans un chapitre précédent, peut être considéré comme le modèle possible d'une telle application. En effet, il s'agit d'une œuvre rédigée à des fins pragmatiques ; la méthode aristotélicienne sur des considérations politiques est appliquée aux données de l'époque, c'est-à-dire au monde politique médiéval. Il en résulte que la monarchie est la meilleure forme d'État possible. Nous assistons à une valorisation du politique, du siècle. Contrairement à la *Cité de Dieu* de saint Augustin, nous ne trouvons pas chez saint Thomas d'Aquin la distinction fondamentale prônée entre une cité céleste et une cité terrestre pécheresse.

f) Animal symbolique du feu

Monde réel et monde représenté

RIKECE

Et en che visnage
A chi aussi .II. baisseteles.
L'une en est Margos as Pumetes,
Li autre Aelis au Dragon
Et l'une tenche sen baron,
Li autre .IIII. tans parole.
(v. 302-307)

RIQUIER

Et dans le voisinage
Il y a aussi deux jeunesses.
L'une, c'est Margot aux Pommettes,
L'autre Alix au Dragon.
L'une querelle son mari,
L'autre parle comme quatre.

Après que les compagnons de la taverne ont entonné un refrain, le fou s'exclame en ces termes :

LI DERVES

Ahors, le fu ! le fu ! le fu !
Aussi bien cante je qu'il font !
(v. 1028-1029)

LE FOU

Dehors ! Au feu ! Au feu ! Au feu !
Je chante aussi bien qu'eux.

Seul un nom de famille, évoqué dans le contexte des femmes querelleuses, fait allusion au dragon, animal contre-nature, le plus souvent figuré sous l'aspect d'un serpent ailé, avec une tête monstrueuse. Il est connu pour sa capacité à cracher du feu (cf. *les éléments basiques*).

Au sens religieux, le serpent symbolise, entre autres, la connaissance qui n'est pas fondée sur la vérité révélée. C'est une source de danger fondamentale pour la piété chrétienne. Quant au dragon, sur le plan religieux, il figure une interprétation erronée de la vérité révélée, autrement dit, une hérésie. Au sens eschatologique, il symbolise la puissance de Satan qui sera terrassée par l'archange saint Michel.

Monde virtuel

Les deux femmes pourraient figurer des genres faisant appel à une méthode (non littéraire, le dragon est issu d'un autre espace) hérétique,

païenne dans la représentation du contenu. L'approche pourrait être de nature nominaliste.

TERRITOIRES D'ICI BAS

1) Arras

Monde réel et monde représenté

RIKECE AURIS Onques d'Arras bons clers n'issi[.] (v. 13)	RIQUIER AURI Jamais un savant n'est sorti d'Arras[.]
--	---

ADANS Sachiés, je n'ai mie si chier Le sejour d'Arras ne le joie Que l'apprendre laissier en doie. (v. 28-30)	ADAM Sachez-le bien, je ne tiens pas assez A l'oisiveté d'Arras et à ses plaisirs Pour renoncer aux études.
---	--

Vue de l'extérieur, Arras, ville marchande et lieu de séjour d'un grand nombre de poètes, est une unité fortifiée ; vue de l'intérieur, c'est une bourgade où tout le monde se connaît, divisée en deux unités.

A vrai dire, Arras n'est pas alors une ville, mais l'agglomération de deux localités d'importance et de statut différents : la Cité et la Ville. A l'ouest, la Cité, construite à l'emplacement de l'ancienne cité gallo-romaine, est le siège de l'évêque qui la « tient » directement du roi et qui l'administre. [...] Dans la ville les pouvoirs sont concurremment exercés par l'abbaye, les représentants du comte d'Artois et du roi, les échevins enfin²⁷³.

Monde virtuel

De par son organisation, Arras sert au mieux de modèle à un environnement esthétique d'une partie de la littérature de l'époque, notamment la littérature du Nord d'influence néo-platonicienne et religieuse. Elle met l'accent sur les valeurs et les formes traditionnelles. Celles-ci ne requièrent aucune réflexion analytique particulière (contrairement au *trobar clus* des troubadours) et ne tolèrent aucune alternative véritable à la vision du monde néo-platonicienne en cours. Le poids de la tradition littéraire se retrouve « dans les thèmes et motifs poétiques, dans un certain idéal esthétique, dans des procédés stylistiques »²⁷⁴.

273 Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, édition, Pierre-Yves Badel, p. 5-6

274 Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, p. 71.

Nous supposons que ce milieu est divisé en deux grandes familles, pour une large part indépendantes l'une de l'autre : la première comprend les éléments de la littérature religieuse ; la seconde ceux de la littérature profane.

Les caractéristiques principales de cet environnement (perceptibles à travers les propos d'Adam et de ses collègues) sont en premier lieu un choix de thèmes restreint, en second lieu une attitude fondamentalement religieuse, et enfin une manière de pensée moyennement spéculative. Adam et ses collègues sont issus de ce milieu, par conséquent les modes d'écriture correspondants présenteront les mêmes traits rudimentaires (ceux, justement spécifiques, du lieu d'origine).

2) Paris

Le monde représenté et monde virtuel

Adam a pris la ferme résolution de se rendre à Paris.

Or ne porront pas dire	Certains que j'ai hantés
[aucun que j'ai antés	[ne pourront donc pas dire
Que d'aller a Paris soie	Que, d'aller à Paris,
[pour nient vantés.	[pour rien je me vantaïs.
[...]	[...]
Si m'en vois a Paris.	Je pars donc pour Paris.
(v. 5-12)	

On reconnaît les étudiants parisiens à leur cape.

LI DERVES	LE FOU
Qui est chieus clers a cele cape ?	Qui est ce clerc avec cette cape ?
LI PERES	LE PÈRE
Biaus fiex, c'est uns Parisiens.	Mon fils, c'est un Parisien.
(v. 422-423)	

L'université de Paris, un haut lieu de la scolastique, jouit depuis 1231 d'une autonomie corporative garantie par le pape. Une forme professionnelle de libre pensée spéculative y a cours ; toutefois celle-ci se voit restreinte par les interventions de quelques théologiens conservateurs. Les querelles parisiennes entre les corps enseignants séculiers et réguliers s'inscrivent dans ce contexte.

Paris, en tant que centre de la vie culturelle, exerce une grande influence sur les écrivains d'alors, notamment Rutebeuf et Jean de Meun, personnalités très en vue à l'époque. Tous deux, à leur manière, cherchent à échapper aux restrictions de la liberté de pensée imposée par l'Église – le premier, par le recours conscient à un langage en apparence simple, prend ses distances par rapport à la culture courtoise néo-platonicienne et se distingue par sa vision du monde d'une étonnante

subjectivité. Très différente est la conception du monde de Jean de Meun : son activité se caractérise par une intellectualité des plus exigeantes – qu'on songe à ses traductions (Boèce, Abélard) et à son *Roman de la Rose*.

Monde virtuel

Compte tenu de ce qui précède, Paris pourrait représenter un milieu culturel non restreint à une vision du monde néo-platonicienne et religieuse. L'une de ses caractéristiques principales serait une intellectualité fondée avant tout sur la formation universitaire et transparaissant à travers un style propre, ressenti comme déconcertant par le milieu aragois (cf. *cape des étudiants parisiens*).

3) Haspres

Monde réel et monde représenté

LI MOINES

Souvent voi des plus ediotés
A Haspres no moustier venir
Qui sont haitié au departir,
Car li sains est de grant merite.
(v. 332-337)

LE MOINE

Souvent j'en vois des plus idiots
Venir à notre église d'Haspres
Qui repartent en parfaite santé,
Car le saint a de grands mérites.

Les reliques de saint Acaire (ou saint Achaire) reposent à Haspres, lieu de pèlerinage célèbre au Moyen Âge réputé guérir la folie. Le chroniqueur Froissart écrit à ce propos : « On venait de moult lieues visiter Saint Acquaire pour se guérir de la frénaisie et resverie, et il y fut envoyé un homme, fait de cyre en forme du Roy de France [Charles VI] et un très beau cierge et grand et offert moult devotement et humblement au corps Saint » afin qu'il intercédât auprès de Dieu pour alléger le Roy de son mal.

Monde virtuel

Conformément à la redétermination assignée à la folie, à savoir le refus de croire en une vision néo-platonicienne (cf. *les maladies du cerveau*), la guérison représenterait une conversion au néo-platonisme. Haspres semble incarner de manière mystérieuse un milieu culturel propice à la convalescence ; autrement dit, un environnement marqué par la religiosité, le néo-platonisme et la doctrine augustinienne. Celui-ci devrait fournir les fondements nécessaires à la censure ecclésiastique à l'encontre d'un certain type de littérature profane.

4) Auxerre

Monde réel et monde représenté

HANE

Qui s'entremet

Dou vin sakier ? Il n'i a plus ?

LI OSTES

Sire, bien soiés vous venus !

Vous voeil je fester, par saint Gille !

Sachiés c'on vent en ceste vile.

Tastés ! Jel veng par eschievins !

LI MOINES

Volentiers. Cha dont !

LI OSTES

Est che vins ?

Tel ne boit on mie en couvent !

Et si vous ai bien en couvent

Qu'auen ne vint mie d'Auchoirre.

(v. 905-916)

HANE

Qui s'occupe

De tirer le vin? Il n'y en a plus ?

LE PATRON

Monsieur, soyez le bienvenu !

Je vais bien vous traiter, par saint Gilles !

Apprenez ce qu'on vend dans cette ville.

Goûtez ! Je le vends avec la garantie des
[échevins.

LE MOINE

Volontiers. Faites donc voir !

LE PATRON

C'est pas du vin ça ?

On n'en boit pas comme ça au couvent !

Et puis, je vous promets

Qu'il ne vient pas d'arriver d'Auxerre.

A l'époque d'Adam de la Halle, Auxerre est une région viticole de grande renommée à l'échelle nationale. Dans la taverne du *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, on y sert également du vin d'Auxerre. Le tavernier cherche à attirer ses clients en faisant justement l'éloge du vin de cette région.

LI TAVERNIERS

Chaiens fait bon disner, chaiens !

Chi a caut pain et caus herens

Et vin d'Aucheurre a plain tonnel

[...]

AUBERONS AU TAVRENIER

Que vent on chaiens ?

LI TAVERNIER

C'on i vent ?

Amis, un vin qui point ne file

(v. 251-257)²⁷⁵

LE TAVERNIER

Ici, c'est un plaisir de déjeuner, ici !

Vous y trouverez pain chaud et harengs

[chauds,

et vin d'Auxerre à plein tonneau.

[...]

AUBERON (*au tavernier*)

Qu'est-ce qu'on vend chez vous ?

LE TAVERNIER

Ce qu'on vend ?

L'ami, un vin à couper au couteau.

Monde virtuel

Compte tenu de la signification virtuelle du vin, une région viticole équivaldrait à un milieu idéologique, en l'occurrence théologique.

275 Jehan Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas*.

La conception du monde la plus plausible dans ce contexte est celle qui se rattache à la vision du théologien Guillaume d'Auxerre. S'il subit certes l'influence d'Aristote et d'Averroès, son attitude théologique fondamentale s'appuie toutefois sur les enseignements de saint Augustin (position qui transparaît dans son œuvre majeure la *Summa aurea* 1225). Le tavernier ne semble pas intéressé à la diffusion d'un savoir spirituel reposant exclusivement sur la doctrine augustinienne.

5) Taverne

Monde réel et monde représenté

A la fin de la pièce, Adam et ses amis se retrouvent à la taverne, deuxième lieu d'importance après l'église. Par ailleurs, l'accès en est interdit aux moines sous peine de punition, voire d'excommunication. La rapide croissance des villes confère à la taverne une portée de plus en plus grande. En règle générale, le propriétaire de ce lieu public est un bourgeois qui est simultanément le tavernier désireux de faire du profit. La vente de boissons alcoolisées contribue fortement à accroître le gain.

Dès le XII^{ème} siècle, la taverne joue un rôle non négligeable dans la littérature. Elle forme le pendant profane²⁷⁶ de l'église, marqué par une morale suspecte. Dans le *Jeu de saint Nicolas*, le *Courtois d'Arras*, cet endroit reste le lieu des fraudeurs, de la chance inconstante, des femmes aux mœurs douteuses et de la comédie ; on n'y rencontre aucun chevalier, aucun aristocrate.

La taverne est le lieu de la déchéance, pour les voleurs du *Jeu de saint Nicolas*, pour *Courtois*, pour Adam, mais le lieu aussi où cette déchéance prête à rire. Michel Zink²⁷⁷

Jehan Bodel recourt avec modération aux scènes de la taverne (elles sont absentes du prologue par exemple) ; en revanche, elles sont au cœur du *Courtois d'Arras* (elles en constituent environ 50 %). Les poèmes des Goliards ont concouru pour une large part au succès de ce lieu particulier. Pour Andrew Cowell²⁷⁸ :

276 Andrew Cowell voit clairement dans le 20^{ème} miracle du *Live des miracles de Notre-Dame de Chartres* de Jean le Marchant, un conflit entre l'église et la taverne. *At Play in the Tavern. Signs, Coins, and Bodies in the Middle Ages*, p. 12. Pour une autre approche, voir Bernard Ribémont « Arras, le vin, la taverne et le « capitalisme ». Le théâtre profane du XIII^e siècle et la question de l'argent », p. 59-70. Bernard Ribémont, « L'hospitalité illusoire : la taverne métaphore de la ville moderne dans le théâtre profane du XIII^e siècle », p. 87-97

277 Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, p. 211.

278 Andrew Cowell, *ibidem*, p. 9.

The tavern is really the privileged point of contact between the sacred and the secular, the Latin and the vernacular, the high culture of church philosophy and theology and the popular urban realities of markets and profit.

Le Jeu de la Feuillée nous donne une image différente de la taverne : on y boit avec modération, il ne s'y trouve aucune femme aux mœurs légères, on n'assiste à aucune querelle, aucune bagarre, ni même à une partie de dés, contrairement aux affirmations du tavernier. Qui plus est, le vin est servi avec la permission des échevins.

Monde virtuel

La nature même des biens de consommation propres à la taverne (boissons alcoolisées et aliments, sur le plan virtuel des contenus du savoir) fixe l'orientation de la redétermination à lui attribuer. Autrement dit, cet endroit correspondrait à un lieu de transmission du savoir présenté sous une forme pédagogique. L'assimilation de ces connaissances exige d'une part une faculté de penser analytique et de l'autre une aptitude à saisir les contenus spirituels transparaissant dans les systèmes doctrinaux. En tant que « contre-lieu » de l'église, la taverne représenterait un environnement culturel profane exempt de toutes influences religieuses.

Lieu utopique du consensus, de la solidarité et de la recherche de la vérité, la taverne figure le transfert de contenus du savoir profane, affranchi de toute religiosité, dans le cadre de la littérature scholastique du Nord (ville d'Arras). Ces connaissances, présentées avec le consentement de l'autorité religieuse, sont donc en accord avec les fondements chrétiens, sans toutefois être de nature augustinienne.

6) Vatican

Monde réel et monde représenté

Le Vatican est la résidence du pape, chef temporel disposant de tous les pouvoirs (exécutif, législatif et judiciaire). Cet État souverain, enclavé dans la ville de Rome et donc étranger à la France, exerce néanmoins une grande influence sur la vie culturelle et religieuse de celle-ci.

Monde virtuel

Le Vatican figure un lieu culturel dont les fondements reposent sur les dogmes chrétiens, les idées néo-platoniciennes et les vues augustinienes. La philosophie est ici sans conteste la servante de la théologie.

7) Irlande

Monde réel et monde représenté

Ce n'est certes pas un hasard si le moine mentionne l'Irlande dans son discours de bienvenue (v.324)

LI MOINES

Segneur, mesires sains Acaires

Vous est chi venus visiter.

[...]

Qu'il n'a saint desi en Irlande

Qui si beles miracles fache[.]

(v. 322-327)

LE MOINE

Messieurs, monseigneur saint Acaire

Vient chez vous vous rendre visite.

[...]

Il n'y a pas de saint d'ici en Irlande

Qui fasse d'aussi beaux miracles[.]

Avec l'Italie, l'Irlande est restée l'un des rares centres de sauvegarde important de la culture antique. Le penseur le plus original et le plus connu de cette contrée est Jean Scot, dit Erigène (vers 810 – vers 880), un philosophe et théologien qui connaissait le grec. Pour comprendre son importance au Moyen Âge, il convient de rappeler le contexte.

Le moine saxon Gottschalk fut condamné en 848 par le synode de Mayence en raison de ses écrits sur la prédestination. Reprenant l'idée augustinienne d'une double prédestination (l'une menant au salut, l'autre à la damnation), et suggérant par là le refus apparent de Dieu de vouloir accepter tous les hommes dans son royaume, il engendra une nouvelle controverse. Scot Erigène fut amené à prendre position dans cette dispute. Il proposa un raisonnement philosophique au problème posé par la prédestination, se fondant pour cela sur les premiers écrits de saint Augustin, selon lesquels la vraie philosophie est la vraie religion et inversement. Pour saint Augustin, si quelque chose est à même de contraindre la volonté humaine à vouloir ce qu'elle ne veut pas, l'homme est privé du libre arbitre. Dans son commentaire, Erigène réfute la doctrine du péché originel des écrits plus tardifs de saint Augustin. Il remet également en question l'existence physique de l'enfer, qui, à ses yeux, ne peut exister qu'en l'absence de béatitude ; les feux de l'enfer ne participent pas de la création. On a cru voir dans son ouvrage capital, intitulé *De divisione naturae*, d'inspiration néo-platonicienne (influencé par la pensée de saint Augustin et de Denis l'Aréopagite) des tendances panthéistes ; qualifié d'hérétique, il fut condamné en 1225, tout comme son principe méthodique : *munus philosophiae est verae religionis regulas exprimere*. Sa réflexion fait contrepoids aux idées radicales et aux tendances dualistes et idéologiques de la pensée augustinienne tardive qui voit en l'Église la norme de la pensée.

Monde virtuel

L'Irlande représente un lieu culturel où nous rencontrons certes une attitude religieuse fondamentale ; toutefois la philosophie est placée au-dessus de la théologie influencée par le néo-platonisme. Seuls les dogmes chrétiens fondés philosophiquement reçoivent ici une approbation.

TERRITOIRES DE L'AU-DELÀ

1) Lieu de séjour de Hellequin

Monde réel et monde représenté

Au XIII^{ème} siècle, Hellequin, redoutable personnage de légende, est originaire, semble-t-il, d'un autre monde, pour ainsi dire d'un « contre monde » par rapport à la culture chrétienne. Pour Dufournet,

Sans doute, au temps d'Adam de la Halle, Herlequin passait-il pour un être satanique, violent, méchant, grimaçant et hurlant, peut-être déjà un tantinet grotesque, qu'on n'imaginait pas débitant des propos courtois, à moins que, déjà, il ne se soit confondu avec le roi Arthur et ne lui ait emprunté certains traits de son comportement et de son histoire. En tout cas, comme nous l'avons signalé, il s'agit d'une légende à tout le moins ambiguë, riche de résonances infernales et courtoises, enveloppée de bruit et de fureur²⁷⁹.

Le caractère satanique de cette figure ainsi que le nom même laissent penser à l'enfer comme lieu de résidence. L'enfer est dans l'*Ancien Testament* le lieu opposé à Dieu ; dans le *Nouveau Testament*, le lieu de punition des condamnés au Jugement dernier.

Aucun indice dans le texte ne fait allusion à son lieu de séjour ; toutefois une chose est sûre : il n'est issu ni du monde réel, ni du monde des fées. L'intérêt que lui porte Morgue, la fée « christianisée », laisse planer des doutes sur la possible identification de Hellequin avec le prince des enfers.

Monde virtuel

La culture païenne se distingue par son opposition à la culture chrétienne (Dieu compris ici au sens biblique). Sur le plan de la littérature,

279 Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la Feuillée*, p. 157.

c'est avant tout la culture païenne grecque et romaine qui joue un rôle essentiel. Hellequin pourrait être issu d'une de ces deux cultures.

2) Lieu de séjour des fées

Monde réel et monde représenté

Dans le *Lai de Lanval* de Marie de France, la fée s'adresse au protagoniste en ces termes :

« Lanval, fet ele, beus amis, Pur vus vinc jeo fors de ma tere :	« Lanval, fit-elle, ami cher, c'est pour vous que je suis venue de mon [pays ;
De luinz vus suis venue quere ! [...]	de loin je suis venue vous chercher. [...]
Kar jo vus aim sur tute rien. » (v. 110-112) ²⁸⁰	car je vous aime plus que tout au monde. »

La grande distance qui les sépare du monde réel laisse penser à une réalité mystique. Laurence Harf-Lancner distingue les formes suivantes de surnaturel :

Ainsi coexistent trois registres du surnaturel médiéval :

- celui du miraculeux (« *miraculosus* »), le surnaturel proprement chrétien ;
- celui du magique (« *magicus* »), le surnaturel satanique auquel ressortissent toutes les pratiques de magie et de sorcellerie ;
- celui du merveilleux (« *mirabilis* »), surnaturel non-chrétien. De ce merveilleux, les déesses païennes que sont les fées ne sont pas les moindres représentantes.²⁸¹

Ainsi les fées appartiennent-elles à un monde extérieur à toute réalité axée sur la pratique.

Monde virtuel

Compte tenu de notre hypothèse selon laquelle les femmes correspondraient à des genres, le lieu de séjour des fées coïnciderait avec un milieu particulier de la théorie littéraire, certes pas de nature religieuse, mais néanmoins influencé par les principes de la religion chrétienne. Il renferme trois formes génériques particulières : l'une relative au passé, l'autre orientée vers l'avenir et la dernière axée sur le présent. La nature

280 Marie de France, *Lais*, p. 150-151.

281 Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, p. 7.

même de ces environs théoriques est davantage accessible par l'intuition que par la raison.

PERSONNAGES MASCULINS

1) Dignitaires ecclésiastiques

a) Clerc

Monde réel et monde représenté

Au XIII^{ème} siècle, le clerc, un membre du clergé, est aussi un intellectuel²⁸², un universitaire. L'une de ses tâches est certes l'enseignement de la doctrine chrétienne. On distingue le clerc régulier du clerc séculier, le premier vivant retiré du monde (moine, nonne), le second vivant dans le siècle (prêtre, évêque). Le clergé séculier comprend trois ordres majeurs ou sacrés (sacerdoce, diaconat et sous-diaconat), et quatre ordres mineurs (acolyte, lecteur, exorciste, portier). Si l'on parle de clercs, l'on songe avant tout aux clercs séculiers. Au temps d'Adam de la Halle, le haut clergé (évêque, abbé) est en règle générale issu de l'aristocratie.

Au Moyen Âge, les clercs jouissent de privilèges particuliers : ils ne relèvent pas de la juridiction séculière, mais dépendent des tribunaux ecclésiastiques (*privilegium fori*), et sont exemptés du paiement des impôts étatiques. Font partie de leurs devoirs : la prière, un mode de vie convenable et le célibat pour les clercs réguliers et les clercs appartenant aux ordres majeurs. Dès lors qu'un clerc renonce aux ordres majeurs, il peut sans autre exercer une profession séculière (jongleur, restaurateur etc.) sans toutefois perdre ses privilèges. La tonsure²⁸³ est souvent interprétée comme un signe d'appartenance aux ordres mineurs, en réalité elle signale l'entrée dans l'état clérical. De nombreux

282 Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*.

283 Louis Trichet, *La tonsure*. La tonsure, espace rasé au sommet du crâne d'un homme, est une pratique ancienne. Ceux qui faisaient pénitence avaient déjà l'habitude de se faire tondre la tête en signe d'humiliation. Certains moines reprirent cette coutume qui se répandit parmi les ecclésiastiques dès le VI^e siècle, pour être finalement prescrite par le quatrième synode de Tolède en 633. On distingue la *tonsure romaine*, fondée sur la réputation de l'apôtre Pierre, en cercle sur le sommet du crâne (plus la dignité était élevée, plus la surface tondue était large), de celle qui était fondée sur la réputation de l'apôtre Paul, crâne rasé par devant jusqu'au sommet, de la *tonsure irlandaise*, fondée sur l'autorité de l'apôtre Jean, bande de quelques centimètres dégarnie au-dessus du front. La première est courante dans l'Église orthodoxe, la seconde dans l'Église catholique. Dans notre texte, nous trouvons deux mentions de tonsure, toutes deux renvoient à la tonsure de l'apôtre Paul.

clerks reçoivent les ordres mineurs afin de pouvoir profiter des privilèges du statut de clerc. La consécration apposée par les mains est considérée comme éternelle.

Dans notre texte, les clerks mariés (Adam, Riquier et Henri) pourraient appartenir au bas clergé.

Monde virtuel

Nous avons mis l'Église en rapport avec la littérature (*lato sensu*) religieuse (et théologique), et compris la tonsure en tant que signe d'une religiosité cléricale (cf. *la tête d'un homme*). Le bas clergé pourrait figurer les « modes d'écriture » qui certes présentent une attitude fondamentale religieuse, mais qui cependant s'occupent de littérature profane. Ils peuvent être d'inspiration soit néo-platonicienne, soit aristotélicienne. Quant au haut clergé, il représenterait les « modes d'écriture » de la littérature religieuse, théologique.

b) Prêlat

Seul Henri fait mention des prélats :

MAISTRE HENRIS

Comment ! Ont prelas l'avantage
D'avoir fêmes a remuier
Sans leur privilege cangier,
[...]
Et li fil a putain, laron,
Ou nous devons prendre peuture,
Mainent en pechié de luxure
Et si goent de leur clergie !

(v. 446-455)

MAÎTRE HENRI

Comment ! Les prélats ont l'avantage
D'avoir des femmes de rechange
Sans perdre leurs privilèges
[...]
Et les fils de pute, les coquins,
Sur qui nous devons prendre exemple,
Persévèrent dans leur péché de luxure
Tout en jouissant de leur condition de
[clerks !]

Les prélats, hauts dignitaires de l'Église catholique, ayant droit à des titres et chargés de tâches particulières, permettent de mettre en pratique les décisions papales.

Monde virtuel

Les prélats représenteraient des « modes d'écriture » érudits, de formation académique et versés dans la théologie, contribuant à l'élaboration des directives de contrôle. Ces « modes d'écriture », se consacrant d'un point de vue professionnel, à la pensée antique, ne doivent pas craindre de représailles.

c) Évêque

Monde réel et monde représenté

L'évêque (du grec *episkopos*, le surveillant), dignitaire ecclésiastique d'un ordre élevé (le troisième rang de la hiérarchie sacerdotale), est placé à la tête d'un diocèse dont il a la charge en communion avec le pape. Ses tâches principales sont d'enseigner, de consacrer et de gouverner, autrement dit d'annoncer la parole de Dieu, de donner les sacrements et de diriger la vie liturgique, ainsi que de représenter à l'extérieur l'Église au sens juridique du terme.

Monde virtuel

L'évêque représenterait le « mode d'écriture » d'une autorité s'exerçant sur un domaine précis de la littérature religieuse. Les vues de cette autorité ne sont pas sans influencer sur l'activité littéraire profane.

d) Pape

Monde réel et monde représenté

Par ses décisions, le pape a « bousculé » bon nombre de clercs. Un certain Plumus s'est vu priver de ses privilèges.

MAÎTRE HENRI

Certes, li meffais fu trop grans
Et chascuns le pape encosa
Quant tant de bons clers desposa.
[...]

Romme a bien le tierche partie
Des clers fais sers et amatis !

GUILLOS

[...]
Li papes qui en chou eut coupes
Est eüres quant il est mors.
Ja ne fust si poissans ne fors
C'ore ne l'eüst desposé !
Mal li eüst onques osé
Tolir privilege de clerc,
Car li li eüst dit : « esperc ! »
Et si eüst fait l'escarbote !
(v. 434-469)

MAÎTRE HENRI

Assurément, ç'a été une faute très lourde,
Et tout le monde a blâmé le pape,
Quand il a déposé tant de bons clercs.

[...]

Rome a réduit à l'état de serfs,
Elle a anéanti un bon tiers des clercs !

GUILLOT

[...]
Le pape qui a commis cette faute
A bien de la chance d'être mort.
Il n'aurait été si fort, si puissant,
Que Plumus ne l'eût déjà déposé !
Mal lui en aurait pris d'avoir osé
Lui enlever ses privilèges de clerc,
Car Plumus lui aurait dit « Flûte ! »
Et le pape aurait mangé de la merde !

Le *dervé* joue sur la toute-puissance du pape.

LI DERVES

Et vés me chi pour l'apostole !

LE FOU

Et bien ! me voici pour le pape !

Faites le dont avant venir !
(v. 518-519)

Faites-le donc avancer !

En outre, le pape est évoqué à plusieurs reprises en rapport avec la suppression de l'exemption d'impôt dans le cadre de la controverse sur les bigames, sans pour autant être directement accusé.

Le pape, l'autorité ecclésiastique suprême, est le représentant de Jésus-Christ sur terre. Sa prééminence et son pouvoir résultent d'une position historique privilégiée. Il est comparable à la figure du père²⁸⁴, dans une société patriarcale, autrement dit l'autorité familiale la plus élevée. Il fixe les règles régissant la vie en commun, punit le comportement fautif de l'enfant et veille au bien être de tous. Il est sévère mais juste.

Monde virtuel

En France, il existe une instance supérieure qui dicte les règles relatives aux contenus scientifiques autorisés ou, à tout le moins, exerce une grande influence sur les instances équivalentes de l'université de Paris, lieu de transmission entre autres du savoir de base nécessaire (trivium) à l'élaboration textuelle. Il s'agit de l'évêque de Paris en l'occurrence Etienne Tempier (1268-1279).

Ce dernier se fait remarquer par son attitude autoritaire. En choisissant seul, le personnel enseignant, il agit en véritable *Magister regens*, sans toutefois avoir été investi dans cette fonction. En 1270, Aegidius Romanus établit une liste de 95 propositions philosophiques fautives. Etienne Tempier interdit l'enseignement des premières 13 propositions d'Averroès, et, dans le sens d'une surveillance religieuse, les condamne comme hérétiques. Les thèses concernées regardent l'interprétation d'Aristote par Averroès. Deux des thèses condamnées remontent à saint Thomas d'Aquin et touchent à l'immortalité et l'individualité de l'âme ainsi qu'au libre arbitre.

Ainsi le pape équivaldrait-il à un « mode d'écriture » dont la tâche consisterait à édicter des directives obligatoires pour les représentations scientifiques, voire à punir, condamner, les transgressions. Une telle restriction de la liberté de pensée n'est pas sans retombées sur l'activité littéraire et sur le choix des thèmes traités. La surveillance de la littérature non scientifique revient à une autre instance, Haspres.

e) Moine

Monde réel et monde représenté

LI MOINES

Segneur, mesires sains Acaires
 Vous est chi venus visiter.
 Si l'aprochiés tout pour ouurer,
 Et si meche chascuns s'offrande,
 Qu'il n'a saint desi en Irlande
 Qui si beles miracles fache,
 [...]
 Et si warist de l'esvertin
 Communement et sos et sotes.
 Souvent voi des plus ediotés
 A Haspre no moustier venir
 Qui sont haitié au departir[.]
 (v. 322-334)

LE MOINE

Messieurs, monseigneur saint Acaire
 Vient chez vous vous rendre visite.
 Approchez-vous tous de lui pour prier,
 Et que chacun fasse offrande :
 Il n'y a pas de saint d'ici en Irlande
 Qui fasse d'aussi beaux miracles,
 [...]
 Et il guérit de la démence,
 Sans faire de détail, et fous et folles.
 Souvent j'en vois des plus idiots
 Venir à notre église d'Haspres
 Qui repartent en parfaite santé[.]

Tout le monde semble partager cet avis, avec une seule exception : le *dervé*, qui accuse le moine d'hypocrisie : « Créés vous la ches ypocrites ? » « Croyez-vous donc ces hypocrites ? » (v. 394). Toutefois, le moine manifeste une certaine sympathie à son égard lorsqu'il mime le pape ou blâme les bigames.

LI MOINES

Aimi ! Dieu, qu'il fait bon oïr
 Che sot la ! Car il dist merveilles.
 (v. 520-521)

LE MOINE

Misère ! Mon Dieu, quel plaisir d'entendre
 Ce fou-là ! Il dit des choses étonnantes.

La présence du moine empêche, semble-t-il, la venue des fées. Il accepte à contrecœur de mettre à l'abri son reliquaire et finit par s'endormir pendant la féerie.

RIQUECE AURRIS

Sire moines, volés bien faire ?
 Metés en sauf vo saintuaire.
 Je sai bien, se pour vous ne fust,
 Que piecha chi endroit eüst
 Grant merveille de faerie[.]
 (v. 559-563)

RIQUIER AURI

Monsieur le moine, voulez-vous faire une
 [bonne chose ?
 Mettez votre reliquaire à l'abri.
 J'en suis sûr, si vous n'aviez pas été là,
 Depuis longtemps il y aurait eu ici même
 Une merveilleuse féerie[.]

Hane l'amène à la taverne : « Moines, volés vous dont bien faire ? / Alons a Raoul Le Waidier. » (v. 880-881), où les compères d'Adam lui jouent un mauvais tour. Forcé de payer de prétendues dettes, désargenté, il laisse, dans un premier temps, son reliquaire en gage.

LI MOINES

Biaus ostes, escoutés un peu.
 Vous avés fait de mi vo preu.
 Wardés un petit mes reliques,
 Car je ne sui mie ore riches.
 Je les racaterai demain.
 (v. 1011-1014)

LE MOINE

Cher patron, écoutez un peu.
 Vous avez bien profité de moi.
 Gardez un moment mes reliques,
 Je n'ai pas assez d'argent sur moi.
 Je les rachèterai demain.

Le moine a cependant le dernier mot dans la pièce.

LI MOINES

Je ne fai point de men preu chi
 Puis que les gens en vont ensi.
 N'il n'i a mais fors baisseteles,
 Enfans et garchonnaile. Or fai !
 (v. 1093-1096)

LE MOINE

Je n'ai rien à espérer ici
 Puisque tout le monde s'en va.
 Il ne reste plus que des gamines,
 Des enfans et le personnel. En avant !

Une partie des érudits au Moyen Âge sont également issus des ordres religieux. Le moine se distingue du clerc séculier par son renoncement aux biens individuels. De plus, les Mendians renoncent à la possession collective d'un cloître. La collecte des aumônes faite par le personnage du moine laisse supposer que nous avons affaire ici à un moine mendiant. Au XII^{ème} et au XIII^{ème} siècle, il existe entre autres quatre ordres religieux encore connus aujourd'hui : les bénédictins, les cisterciens, les dominicains et les franciscains. Ce sont surtout les deux derniers ordres qui font parler d'eux à l'université de Paris. L'ordre des dominicains s'est avant tout spécialisé dans la prédication et dans la lutte contre les hérétiques. Les franciscains sont moins sévères dans ce domaine, d'où leur réputation d'être plus populaires. Les vues de notre moine le rapprochent davantage d'un moine franciscain. Saint François d'Assise n'estimait guère l'intellectualité, ses premiers disciples n'avaient pas étudié. Le renoncement au pouvoir et à la richesse était chez lui lié au renoncement aux livres. Par ailleurs, lui et ses frères se sont tenus à distance du monde académique. Quand, en 1231, Alexandre d'Hales, un maître parisien, entra dans les ordres, les franciscains obtinrent pour la première fois une chaire à l'université de Paris. Les dominicains avaient déjà fait ce pas en 1229. Les franciscains ont pour ainsi dire « dormi » trop longtemps. Néanmoins, ils comptent grand nombre d'adeptes. La pieuse humilité du moine s'oppose aussi bien aux vues philosophiques (avant tout aristotéliennes) qu'à la théologie scientifique.

Monde virtuel

Le moine représenterait un « mode d'écriture » de la littérature religieuse, dont l'objectif serait la diffusion des dogmes et l'enseignement de la piété chrétienne par le truchement d'œuvres littéraires exigeantes. Son appartenance au rang inférieur de la hiérarchie cléricale ainsi que

son activité de prédicateur suggèrent qu'il est ici non seulement question de contenus religieux, mais également de formes didactiques du divertissement religieux (miracles, vies de saints, jeux liturgiques, etc.). Les formes génériques mises en œuvre ne peuvent servir à la représentation de contenus purement profanes.

Saint Augustin a profondément marqué la dogmatique chrétienne au Moyen Âge. On peut lire dans son ouvrage *De civitate Dei*²⁸⁵ (l. XIV, ch. XXVIII) « Dans l'autre cité, au contraire, il n'y a de sagesse que la piété ». La piété joue également un rôle central dans le *De vera religione*, en quelque sorte représentation du système d'ensemble de la religion chrétienne. Aussi la transmission littéraire de la piété et des dogmes chrétiens se fonderait-elle sur la pensée augustinienne – du moins pour une très large part.

2) Fonctionnaires d'État et personnes exerçant une profession libérale

a) Avocat et notaire

Monde réel et monde représenté

Les avocats défendront les intérêts des bigames contre une belle somme d'argent.

HANE

Mais Mados et Gilles de Sains
Ne s'en atissent mie mains.
Maîtres Gilles ert avocas,
Si metera avant les cas
Pour leur previlege ravoir.
Et dist qu'il livrera savoir
Se Jehans Crespins livre argent.
(v. 471-477)

HANE

Mais Mados et Gilles de Sains
Ne s'en font pas moins fort.
Maître Gilles sera leur avocat
Et il fera valoir les arguments
Pour récupérer leurs privilèges.
Et il a dit qu'il donnera la science
Si Jean Crespin donne l'argent.

En revanche, les notaires renonceront à leurs honoraires dans cette affaire.

MAISTRE HENRIS

Mais pres de mi sont doi voisin
En Cité qui sont bon notaire,
Car il s'atissent bien de faire
Pour nient tous les escriis du plait,
Car le fait tienent a trop lait
Pour chou qu'il sont andoi bigame.
(v. 482-487)

MAÎTRE HENRI

Et encore près de chez moi, dans la Cité,
J'ai deux voisins qui sont de bons notaires :
Ils se font fort de rédiger
Gratis tous les actes du procès.
Ils considèrent l'affaire comme une offense
Parce qu'ils sont tous deux bigames.

285 Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, « In hac autem nulla est hominis sapientia nisi pietas ».

Les juristes du Moyen Âge, de par leur profession, sont amenés à se pencher sur le droit romain, autrement dit, sur une science païenne. Au XII^{ème} siècle, Bologne devient l'une des facultés de droit les plus importantes. Des laïques peuvent s'adonner à une science et une pratique politique non soumises à l'autorité du pape et de la théologie.

Un avocat, autrement dit une autorité institutionnelle séculière, fait profession de défendre les intérêts de ceux qui lui confient leur cause. Le notaire, un fonctionnaire, est habilité à conserver, à délivrer et à authentifier des actes juridiques. Dans le cas des bigames, il s'agit de vérifier l'authenticité de l'acte de mariage.

Monde virtuel

L'avocat exerce son activité pour ainsi dire dans la cour de justice de la raison.

b) Médecin

Monde réel et monde représenté

Le médecin n'a guère de cas de guérison à son actif ; tous ses patients sont à l'article de la mort.

LI FISICIENS

Je sui maîtres bien acanlés,
S'ai des gens amont et aval
Cui je garirai de cest mal.
Nommeement en ceste vile
En ai je bien plus de .II. mille
Ou il n'a respas ne confort.
(v. 206-211)

LE MÉDECIN

Je suis un docteur qui a une belle clientèle,
J'ai des clients absolument partout
Que je guérirai de cette maladie.
En particulier, dans cette ville,
J'en ai beaucoup plus de deux mille,
Des cas incurables, désespérés.

Ce personnage a une idée très précise de ce qui peut être qualifié de « sain ». Son diagnostic, bien qu'il repose sur l'examen de l'urine, relève pour une large part de données morales.

LI FISICIENS

Bien sai de coi estes malades,
Foi que doi vous, maistre Henri.
Bien voi vo maladie chi :
C'est uns maus c'on claime avarice.
(v. 200-203)

LE MÉDECIN

Je sais bien de quoi vous êtes malade,
Je vous dois la vérité, maître Henri.
Je vois bien votre maladie présente :
C'est un mal qui s'appelle l'avarice.

LI FISICIENS

Preudons, as tu point d'orinal ?
Maîtres Henris
Oil, maîtres, Ves ent chi un.
(v. 230-231)

LE MÉDECIN

Brave homme, as-tu un urinal ?
Maître Henri
Oui, docteur. En voici un.

Les visions de son assistant sont à la rigueur les bienvenues, dans la mesure où elles viennent confirmer les résultats acquis ; du moins sont-elles toujours interprétées en ce sens.

LI FISICIENS

Rainelet, il couvient c'on oigne
Ten pauc. Lieve sus un petit !
Mais avant esteut c'on le nit.
Fait est. Rewarde en ceste crois,
Et si di chou que tu i vois.

DOUCE DAME

Bien voeil, certes, c'on die tout !
RAINNELES
Dame, je voi chi c'on vous [fout]
Pour nului n'en cheleraï rien.

LI FISICIENS

Enhenc ! Dieus, je savoie bien
Comment li besoigne en aloit.
Li orine point n'en mentoit.
(v. 260-270)

LE MÉDECIN

Rainelet, j'ai besoin de graisser
Ton pouce. Lève-toi un moment !
Mais avant, il faut qu'on le nettoie.
Voilà qui est fait. Regarde dans cette crois
Et dis ce que tu y vois.

DAME DOUCE

Oui, je veux bien qu'on dise toute la vérité !
RAINELET

Madame, je vois ici qu'on vous baise.
Personne ne m'empêchera de le dire
LE MÉDECIN

Tiens, tiens ! Pardi, je savais bien
Ce qu'il en était.
L'urine ne mentait pas.

A la fin de la pièce, le médecin rejoint, de manière inattendue, les compagnons à la taverne.

[LI FISICIENS]

Certes, segnieur, vous vous tués.
Vous serés tout paraletique
– Ou je tieng a fausse fisique –
Quant a ceste eure estes chaiens.
(v. 1002-1005)

LE MÉDECIN

Assurément, messieurs, vous vous tuez.
Ou vous tomberez tous paralytiques
A rester ici à cette heure,
Ou je ne crois plus à la médecine !

Guillot méprise son art et lorsque le médecin demande qu'on lui serve à boire, Guillot lui offre une poire.

GUILLOS

Maistres, bien kaiés de vo sens !
Car je ne le pris une nois.
Seés vous jus.
Li Fisiciens

Cha, une fois

Me donnés, s'i vous plaist, a boire.

GUILLOS

Tenés, et mengiés ceste poire.
(v. 1007-1010)

GUILLOT

Maître, vous perdez la tête !
Je me moque de votre médecine.
Asseyez-vous.
Le Médecin

Pour une fois,

S'il vous plaît, donnez-moi à boire.

GUILLOT

Tenez et mangez cette poire.

Le clergé et les juristes mis à part, les médecins disposent d'une vaste culture profane. De par leurs compétences, ils occupent une fonction essentielle au sein du système étatique : le médecin est responsable de la santé de ses concitoyens ; il diagnostique chez ses patients à la re-

cherche d'un conseil des écarts classifiables par rapport à la norme. Dans notre texte, en tant que personnage stéréotype, il représente l'ensemble du corps médical. Les débuts d'une science profane sont au Moyen Âge étroitement liés aux médecins et aux juristes. D'ailleurs le médecin est aux côtés d'Adam et de Henri le troisième personnage à recevoir la dénomination de maître.

Dans notre pièce, cette figure est davantage préoccupée d'asseoir son autorité que de guérir les malades. Qui plus est, l'état physique ne l'intéresse guère : ce qui retient avant tout son attention, c'est l'état psychique et moral de ses patients, un domaine jusqu'alors réservé aux théologiens. Il se comprend comme le gardien séculier d'un certain ordre moral. Ses jugements sur cette question reposent sur des données aussi bien scientifiques que théologiques. Signalons que ce lien entre ces deux branches jusqu'ici séparées est nouveau.

Monde virtuel

Le médecin représente un « mode d'écriture » profane de théorie littéraire issue d'une instance habilitée à porter un jugement esthétique sur d'autres « modes d'écriture ». Sa fonction consiste à examiner les propos des « modes d'écriture » relatifs à ce qu'ils considèrent comme indigeste sur le plan intellectuel et donc à rejeter ; autrement dit, il s'agit d'analyser leur conception du monde. Cette instance ne produisant pas elle-même de texte littéraire, son activité se limite à donner un jugement sur les facteurs littéraires.

Ainsi le « mode d'écriture » figuré par ce personnage définirait-il, en fonction de critères précis issus du système de règles canoniques, les divergences commises relatives aux lignes directrices de la culture dominante.

c) Rainelet, assistant médical

Monde réel et monde représenté

Les visions de Rainelet viennent confirmer le diagnostic du médecin, qui recourt pour cela à des symboles religieux tels que l'onction et la croix. Dame Douce, désappointée par l'intervention de ce jeune assistant, le gifle et l'accuse de mentir.

LI FISICIENS

Et j'en ferai warder ou pauc
Pour accomplir vostre menchongne.
Rainelet, il couvient c'on oigne
Ten pauc. Lieve sus un petit !
Mais avant esteut c'on le nit.
Fait est. Rewarde en ceste crois,

LE MÉDECIN

Eh bien ! je vais faire l'épreuve du pouce
Pour démontrer que vous mentez.
Rainelet, j'ai besoin de graisser
Ton pouce. Lève-toi un moment !
Mais avant, il faut qu'on le nettoie.
Voilà qui est fait. Regarde dans cette crois

Et si di chou que tu i vois.	Et dis ce que tu y vois.
[...]	[...]
RAINNELES	RAINELET
Dame, je vois chi c'on vous [fout].	Madame, je vois ici qu'on vous baise.
Pour nului n'en chelerai rien.	Personne ne m'empêchera de le dire.
[...]	[...]
DOUCE DAME	DAME DOUCE
Tien ! Honnis soit te rouse teste !	Attrape ! Maudit sois-tu, rouquin !
[...]	[...]
LI FISICIENS	LE MÉDECIN
Ne t'en caut, Rainelet, biaux fiex.	Ne t'inquiète pas, Rainelet, mon fils.
(v. 258-273)	

Rainelet est apeuré par la venue des fées.

RAINNELES A ADAM	RAINELET À ADAM
Aimi ! Sire, il i a peril !	Misère ! Monsieur, c'est dangereux !
Je vauroie ore este en maison.	Je préférerais être chez moi.
ADANS	ADAM
Tais t', il n'i a fors que raison :	Tais-toi ! Tout ça est parfaitement [raisonnable :
Che sont beles dames parees.	Ce sont de belles dames élégantes.
RAINNELES	RAINELET
En non, Dieu, sire !	Grand Dieu, monsieur ! Non !
[Ains sont les fees !	[Ce sont les fées.
Je m'en vois.	Je m'en vais.
ADANS	ADAM
Sié toi, ribaudiaus !	Assieds-toi, petit voyou !
(v. 584-589)	

Rainelet ne jouit d'aucune autorité auprès du médecin, d'Adam et de Dame Douce, qui ne voient en lui qu'un enfant.

Dans sa naïveté, Rainelet croit que dire la vérité sans ambages suffit à aider les autres. Force lui est de constater qu'une telle démarche n'aboutit à rien. Ni lui, ni les autres n'en ressentent une quelconque satisfaction. Son appréhension de la vérité relève, semble-t-il, de l'intuition. Ses visions ne se laissant toutefois pas interpréter de manière univoque ; le médecin les commente en fonction de ses propres besoins du moment, d'où l'accusation de Dame Douce selon laquelle il serait un menteur. Quant aux fées, il est conscient que la beauté ne s'associe pas nécessairement au bien.

Monde virtuel

Rainelet correspondrait à un « mode d'écriture » théorético-littéraire à ses débuts, prônant une vision du monde chrétienne traditionnelle, dont le champ d'activité porte sur la littérature religieuse.

d) Sommeillon, le Prince du Puy

Monde réel et monde représenté

Pour le père du fou, Sommeillon inspire le respect ; rien de tel pour ce qui est du fou :

LI PERES	LE PÈRE
Ha ! Biaux dous fiex, seés vous jus !	Ah ! mon petit, asseyez-vous !
Si vous metés a genoillons !	Mettez-vous à genoux !
Se che non, Robers Soumillons,	Sinon, Robert Sommeillon
Qui est nouveau prinches du Pui	Le nouveau prince du Puy ²⁸⁶ ,
Vous ferra !	Va vous battre !
LI DERVES	LE FOU
Bien kié de lui !	La belle merde que voilà !
Je sui miex prinches qu'il ne soit.	Je suis mieux prince qu'il n'est.
(v. 402-407)	

Morgue est amoureuse de Sommeillon, qui participe aux tournois pour elle.

MORGUE	MORGUE
Robers Soumeillons,	Robert Sommeillon,
Qui set d'armes et de cheval.	Un bon cavalier qui s'y connaît en armes.
Pour mi jouste amont et aval	Pour l'amour de moi il participe à droite et
	[à gauche
Par le pais a tavle ronde.	Par toute la région à des tournois.
Il n'a si preu en tout le monde	Il n'y a personne au monde qui soit son égal
Ne qui s'en sache miex aidier.	Et qui s'en tire mieux.
Bien i parut à Mondidier	On a bien vu à Montdidier
S'il josta le miex ou le pis,	S'il a été le meilleur ou le pire du tournoi.
Encore s'en dieut il ou pis,	Il en a encore mal à la poitrine,
Es espales et ens es bras.	Aux épaules et aux bras.
(v. 720-729)	

- 286 Marc-René Jung, entrée *Le Puy* dans le *Lexikon des Mittelalters*. « Die Puy sind Institutionen der Bürger in den nordfranzösischen Städten, deren okzitanisches Gegenstück in den Jeux floraux von Toulouse zu sehen ist. Der älteste Puy ist derjenigen von Arras, dessen Anfänge um 1240 anzusetzen sind, da sich Guillaume le Vinier († 1245) mit einem jeu-parti an ihm beteiligte. Seine Blütezeit fällt in das dritte Viertel des 13. Jh. Er ist zu unterscheiden von der Bruderschaft der « Carité Nostre Dame des jogleors et des borgois », die seit Ende des 12. Jh. belegt ist und vornehmlich religiösen Zwecken diente. Der Puy von Arras wurde präsiert von einem « Prince » (am bekanntesten ist Jean Bretel). Dieser Titel könnte auf die aristokratischen Ansprüche der bürgerlichen Institutionen hinweisen. Als Spezialität pflegte der P. von Arras das jeupart (Streitgedicht) ; von den 182 erhaltenen jeux-partis gehören 114 nach Arras (Adam de la Halle, Gillebert de Berneville, Jehan Erart, Moniot d'Arras. »

Le rival de Sommeillon, Hellekin représenté par Croquesot, son messager, l'a ridiculisé lors d'un tournoi.

CROKESOS

Est che nient uns a uns vers dras
Roiés d'une vermeille roie ?

[...]

Mesire en est en jalousie
Tres qu'il joust a l'autre fie
En ceste vile ou Marchié droit.

[...]

Mesires se mucha en pource
Et fist sen cheval le gambet
Si que caïr fist le varlet
Sans assener sen compaignon.
(v. 730-741)

CROQUESOT

N'est-ce pas quelqu'un avec une tenue verte
Rayée d'une raie rouge ?

[...]

Monseigneur en est très jaloux
Depuis qu'il a jouté l'autre jour
Dans cette ville même en plein Marché.

[...]

Monseigneur s'est caché dans la poussière
Et il a fait un croc-en-jambe à son cheval
De sorte que le monsieur est tombé
Avant d'avoir atteint son adversaire.

Contrairement à Arsile, Morgue ne décèle chez lui que des traits positifs.

MORGUE

Par foi, assés le dehaïgn'on.
Non pruec me sanle il trop vaillans,

Peu parliers et cois et chelans,
Ne nus ne porte meilleur bouque.

[...]

ARSILE

Le cuer n'avés mie en le cauche,
Dame, qui pensés à tel home !
Entre le Lis, voir, et le Somme
N'a plus faus ne plus buhotas²⁸⁷.
Et se veut monter seur le tas,
Tantost qu'il repaire en un lieu.
(v. 742-753)

MORGUE

Pardi ! on se moque bien de lui.
Pourtant je trouve qu'il a beaucoup de
[valeur,

Qu'il est peu bavard, tranquille et discret
Et qu'il n'y a pas plus réservé.

[...]

ARSILE

Vous n'avez pas froid aux yeux,
Madame, pour songer à un homme pareil !
Entre la Lys et la Somme, pour sûr,
Il n'y a pas plus faux ni plus creux.
Et il cherche à se pousser
Dès qu'il se trouve quelque part.

Sommeillon, un bourgeois en vue et un participant assidu aux tournois chevaleresques, est accepté, semble-t-il, comme un des leurs par les nobles. Toutefois, les avis sur lui sont très partagés. Du moins son nom (allusion au sommeil) laisse-t-il planer quelques doutes sur ses talents possibles. Aucun personnage historique portant ce nom et ayant été Prince du Puy, ne nous a été transmis²⁸⁸.

La bourgeoisie acquiert au XIII^e siècle une puissance économique de plus en plus grande. Sur le plan culturel, elle cherche à gagner

287 « inflammable et volage » cf. Gilles Roques, « Anciens picards buhote et buhotas », In : *Ensi firent li ancessor : Mélagne de philologie médiévale offerts à Marc René Jung*, p. 317.

288 Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, p. 171.

en importance en s'appropriant les coutumes aristocratiques. Cependant, celui qui, à cette époque, imite le mode de vie de ce modèle, vit, de toute évidence, selon une idéologie dépassée. Depuis que les croisades n'ont plus de raison d'être, la petite chevalerie devient orpheline de ses idéaux guerriers et se voit réduite à la pratique d'exercices purement formels, perdant par là même toute justification. Par ailleurs, l'éthique chevaleresque est, elle aussi, sur le point de disparaître. Ainsi l'amour courtois, étroitement lié à la chevalerie, et l'art de vivre qui s'y rattache risquent de devenir une fin en soi. En outre, nous assistons dès le XII^{ème} siècle à la naissance d'une culture courtoise de plus en plus hermétique pour les non-initiés, voire pour ceux qui n'ont pas grandi « de manière organique » dans cette culture, comme c'est le cas de Sommeillon. Il existe toutefois entre la chevalerie, objet d'imitation pour Sommeillon, et le Puy plusieurs analogies : tous deux accordent un grand intérêt à la forme, leurs activités sont sur le point de devenir une fin en soi, et tous deux persévèrent dans le sommeil intellectuel. Pour le fou et Henri, le Puy ne donne plus le ton en matière de culture langagière.

Monde virtuel

Sommeillon représente probablement un « mode d'écriture » bourgeois de la littérature profane d'inspiration aristocratique, autrement dit, un « mode d'écriture » se fondant sur les valeurs prestigieuses du passé. Son titre de Prince du Puy laisse penser qu'il s'agit ici d'une autorité compétente en matière théorique et qui par là exerce une influence décisive sur l'élaboration (implicite ou explicite) d'un système de règles poétiques. Le choix du genre dans la réalisation textuelle concrète n'importe guère, semble-t-il ; Sommeillon est un véritable coureur de jupons.

e) Roi et comte

Monde réel et monde représenté

Le fou endosse pour un bref instant le rôle du roi.

LI DERVES

Que c'est ? Me volés vous tuer ?

[...]

Laissé[s] m'aller, car je sui rois !

(v. 392-395)

LE FOU

Quoi ? Voulez-vous me tuer ?

[...]

Laissez-moi passer ! Je suis roi !

Gautier caresse l'ambition d'être couronné meilleur poète du prochain concours.

LI DERVES

Maître Wautiers ja s'entremet

De chanter parmi le cornet

Et dist qu'il sera courounés.

(v. 412-414)

LE FOU

Maître Gautier se mêle déjà

De chanter au son du cornet

Et il dit qu'il sera couronné.

L'empire sur lequel règne Hellequin reste mystérieux.

RIKECE

A cui ies tu, di, barbustin ?

CROKESOS

Qui? Jou ?

RIKECE

Voire.

CROKESOS

Au roy Hellekin

(v. 603-605)

RIQUIER

A qui es-tu, dis, croquemitaine ?

CROQUESOT

Qui ? Moi ?

RIQUIER

Oui

CROQUESOT

Au roi Hellequin

Sur la roue de la Fortune se trouvent deux rois.

MAGLORE

Chil doi lassus sont bien du conte

Et sont de le vile signeur.

Mis les a Fortune en honneur.

Chascuns d'aus est en sen lieu rois.

CROKESOS

Qui sont il ?

MAGLORE

C'est sire Ermenfrois

Crespins et Jaquemes Louchars.

(v. 790-792)

MAGLORE

Ces deux là-haut sont bien vus du comte

Et ils sont les maîtres de la ville.

Fortune les a mis au premier rang.

Ils sont rois, chacun d'eux à sa place.

CROQUESOT

Qui est-ce ?

MAGLORE

Ce sont messire Ermenfrois

Crespin et Jacques Louchard

Si le pape et les prélats incarnaient les dignitaires ecclésiastiques, ici c'est aux puissants du monde séculier que nous avons affaire. Le roi occupe après l'empereur la plus haute position dans la hiérarchie monarchique. Le comte, seigneur d'un fief, est à la tête entre autres de la justice et de l'administration de son domaine.

Monde virtuel

Maroie, un genre aristocratique, est comparée dans la scène du portrait à une reine. Un roi désignerait par conséquent un « mode d'écriture » aristocratique majeur. Le couronnement équivaldrait à une reconnaissance officielle de la qualité remarquable du « mode d'écriture » en question par une institution habilitée. Quant au comte, il figurerait un « mode d'écriture » brillant, certes pas celui d'un Prince du Puy, mais celui par exemple d'un juge dans un jeu-parti.

f) Tavernier

Monde réel et monde représenté

LI OSTES

Sire, bien soiés vous venus !
 Vous voeil je fester, par saint Gille !
 (v. 906-907)

LE PATRON

Monsieur, soyez le bienvenu !
 Je vais bien vous traiter, par saint Gilles !

LI OSTES

Oie, un herenc de Gernemue,
 Sans plus. Gillot, je vous oc bien !
 bien !

[...]

Le ban fai que t'ostes le poe
 Et qu'il soit a tous de commun.
 Il n'affiert point c'on soit enfrun
 Seur le viande.
 (v. 930-937)

LE PATRON

Si ! un hareng de Yarmouth,
 Pas davantage. Guillot, je vous entends

[...]

Je t'ordonne d'enlever ta patte
 Et de partager avec les autres.
 Ce n'est pas beau de se jeter
 Sur la nourriture.

LI OSTES

Ne dites point no vin laidure,
 Gillot ! Si ferés courtoisie.
 Nous sommes d'une compaignie,
 Si ne le blamés point.
 (v. 944-947)

LE PATRON

N'insultez pas notre vin.
 Guillot ! Ce serait aimable de votre part.
 Nous sommes tous camarades.
 Ne le critiquez pas.

LI OSTES

Et or me faites tout escout !
 Metons li ja sus qu'il doit tout
 Et que Hane a pour lui jué.
 (v. 963-965)

LE PATRON

Ecoutez-moi tous avec attention !
 Mettons toute la dépense à son compte :
 Hane aura joué pour lui.

LI OSTES

Vés chi de chascun le foi preste
 Que che fu pour vous qu'il joua.
 (v. 980-981)

LE PATRON

Voici chacun prêt à jurer
 Que c'est pour vous qu'il a joué.

LI OSTES

Bien vous poist et bien vous anuit,
 Vous waitérés chaiens le coc,
 Ou vous me lairés cha che froc !
 Le cors arés, et jou l'escorche.

LI MOINES

Ostes, me ferés vous dont forche ?

LI OSTES

Oil, se vous ne me païés.
 (v. 990-994)

LE PATRON

Que ça vous plaise ou non
 Vous guetterez ici le coq
 Ou bien vous me laisserez ce froc !
 Vous aurez le corps et moi l'écorce.

LE MOINE

Patron, vous oseriez-me violenter ?

LE PATRON

Oui, si vous ne me payez pas.

LI OSTES

Or puis preeschier !
 De saint Acaire vous requier,
 Vous maistre Adan et a vous Hane.
 Je vous pri que chascuns recane
 Et fache grant sollempnité
 De che saint c'on a abevré,
 Mais c'est par un estrange tour !
 (v. 1017-1023)

LE PATRON

A mon tour de prêcher !
 Au nom de saint Acaire, je m'adresse à vous,
 Maître Adam, et à vous, Hane,
 Je vous invite chacun à braire
 Et à faire une grande cérémonie
 En l'honneur de ce saint qu'on a fait boire,
 – D'une étrange façon, à vrai dire.

Le tavernier et en règle générale le propriétaire de la taverne exerce son activité dans un but lucratif.

Monde virtuel

Nous voyons dans le tavernier le représentant d'une nouvelle orientation littéraire (peut-être de nature utopique) dont l'une des préoccupations est de veiller à ce que la solidarité et le respect mutuel règnent dans sa taverne. Cette communauté semble accueillir tout le monde à bras ouverts, conservateurs (le médecin) y compris. Cependant, tout comportement excessif est d'emblée réprimandé. La taverne figurerait ainsi le modèle d'une nouvelle association littéraire en langue vernaculaire (un nouveau Puy), dont le prince serait le tavernier. Cette organisation dispose de sa propre bibliothèque (garde-manger). Par ailleurs, on cherche à s'arranger à l'amiable avec les autorités.

3) Adam et ses compagnons

a) Adam

Monde réel et monde représenté

Adam est arrivé à un tournant de sa vie :

Segneur, savés pour quoi
 [j'ai mon abit cangiet ?
 J'ai esté avoec feme,
 [or revois au clergiet :
 Si avertirai chou
 que j'ai piecha songiet,
 Mais je voeil a vous tous
 [avant prendre congiet.
 [...]
 Après grant maladie
 [ensieut bien grans santés !
 [...]
 Que je n'aie a amer
 [loiaument entendu[.]
 (v. 1-10)

Savez-vous pourquoi j'ai,
 [messieurs, changé d'habit ?
 J'ai vécu en mariage,
 [je retourne aux études :
 Je vais réaliser un rêve très ancien.
 Mais je veux de vous tous
 [d'abord prendre congé.
 [...]
 De grande maladie on vient bien à santé.
 [...]
 En toute loyauté j'ai bien servi Amour[.]

Le changement de son mode de vie correspond davantage à un retour au passé, autrement dit au statut de maître :

<p>ADANS Pour s'amour, et mains me connu Tant c'ainc puis aise je ne fui Si euc fait d'un maistre un seigneur. (v. 162-164)</p>	<p>ADAM Pour elle, moins je sus où j'en étais Si bien que je ne fus pas satisfait Avant d'avoir fait d'un maître un mari.</p>
---	--

Le souhait de reprendre ses études à Paris a visiblement transformé Adam, dont les relations avec sa femme ainsi qu'avec ses amis ne semblent plus ce qu'elles étaient. Hane et Riquier reprochent à Adam sa versatilité. Adam, se sentant incompris, s'en défend vivement.

<p>HANE LI MERCIERS Mais nus reprendre ne vous ose, Tant avés vous muavle chief ! RIKIERS Cuidiés vous qu'il venist a chief, Biaux dous amis, de che qu'il dist ?</p>	<p>HANE LE MERCIER Mais personne n'ose vous blâmer, Tant vous êtes capricieux ! RIQUIER Vous imaginez-vous, mon cher, Qu'il pourrait réaliser ce qu'il a dit ?</p>
--	---

<p>ADANS Chascuns mes paroles despist, Che me sanle, et giete mout lonc ! Mais, puis que che vient au besoing Et que par moi m'estuet aidier, [...] Puis que Diex m'a donné engien, Tans est que je l'atour a bien. J'ai chi assés me bourse escouse. (v. 20-33)</p>	<p>ADAM Chacun méprise mes propos, C'est clair ; chacun s'en moque. Mais puisqu'il le faut, Puisque je ne dois compter que sur moi, [...] Puisque Dieu m'a donné du talent, Il est temps que j'en fasse bon usage. J'ai suffisamment secoué ma bourse ici.</p>
--	---

Hane n'apprécie guère les nouvelles allures d'Adam :

<p>HANE LI MERCIERS Vois! Que maistre Adans fait le sage Pour che qu'il doit estre escoliers. Je vi qu'il se sist volentiers Avocques nous pour desjuner ! (v. 948-951)</p>	<p>HANE LE MERCIER Ho ! Comme maître Adam fait le sage. Parce qu'il va être étudiant ! J'ai connu un temps où il s'asseyait Volontiers avec nous pour déjeuner !</p>
--	--

<p>HANE LI MERCIERS Ami ! Diex, con fait escolier ! Chi sont bien employé denier ! Font ensi li autre a Paris ? (v. 959-961)</p>	<p>HANE LE MERCIER Misère ! Mon Dieu, quel étudiant ! Voilà de l'argent bien employé ! Ils font pareil, les autres à Paris ?</p>
--	---

La confiance d'Adam en son père est intacte ; il laissera sa femme chez lui. Ce dernier, en revanche, bien qu'il approuve entièrement le projet de son fils ne peut néanmoins lui apporter le soutien financier nécessaire.

GUILLOS LI PETIS

Que devenra dont li pagousse
Me commere, dame Maroie ?

ADANS

Biaus sire, avoec men pere ert chi.

GUILLLOT LE PETIT

Et que deviendra la payse,
Ma commère, dame Marie ?

ADAM

Cher monsieur,
elle restera ici avec mon père.

(v. 34-36)

GUILLOS LI PETIS

Or li donnés dont de l'argent !
Pour nient n'est on mie a Paris.

MAISTRES HENRIS

Las ! Dolans ! Ou seroit il pris ?
Je n'ai mais que .XXIX.. livres.

(v. 186-189)

GUILLLOT LE PETIT

Eh bien ! donnez-lui donc de l'argent !
On ne vit pas pour rien à Paris.

MAÎTRE HENRI

Hélas ! malheureux ! Où le prendrais-je ?
Je n'ai plus que vingt-neuf livres.

Le fou porte davantage un jugement sur les clercs parisiens, représentés à ses yeux par Adam, que sur le personnage lui-même.

LI DERVES

Qui est chieus clers a cele cape ?

LI PERES

Biaus fiex, c'est uns Parisiens.

LI DERVES

Che sanle miex uns pois baiens !

(v. 422-424)

LE FOU

Qui est ce clerc avec cette cape ?

LE PÈRE

Mon fils, c'est un Parisien.

LE FOU

Il a plutôt l'air d'une gousse ouverte !

Adam ne prend pas Rainelet au sérieux.

ADANS

Tais t', il n'i a fors que raison :

Che sont beles dames parees.

RAINELES

En non Dieu, sire !

[Ains sont les fees !

Je m'en vois.

ADANS

Sié toi, ribaudiaus !

(v. 586-589)

ADAM

Tais-toi ! Tout ça est

[parfaitement raisonnable :

Ce sont de belles dames élégantes.

RAINELET

Grand Dieu, monsieur ! Non !

[Ce sont des fées !

Je m'en vais.

ADAM

Assieds-toi, petit voyou !

Adam²⁸⁹, comme nous le dit très justement Dufournet, se veut « commencement absolu, en conformité avec son nom, le premier homme, l'homme nouveau »²⁹⁰. Dans le texte, il est appelé à maintes reprises *Maistre Adans*, formule qui témoigne de son excellente formation.

On a rapproché l'intellectualité à laquelle aspire Adam de celle qui prêté à Adam de la Halle dans un Jeu-parti X, 9 par Bretel : « Adan, tout tans parlés vous en clergois », suggérant par là un possible parallèle entre le personnage théâtral et la figure réelle de l'auteur. D'autres indices du texte vont dans ce sens : le monologue initial reprenant la forme et le thème d'un congé²⁹¹ et en particulier le congé d'Adam de la Halle, et sa description de Maroie témoin des talents du poète courtois. Ensuite, les possibilités d'identification disparaissent complètement dans le reste du texte.

Monde virtuel

Le « mode d'écriture » (désigné par le nom d'Adam) renferme outre les moyens stylistiques de la lyrique courtoise (*chanson d'amour*), de la *re-verdie*, de l'anti-lyrique (*sotte chanson*) – admirablement mis en œuvre dans le portrait de Maroie – du *congé*, manifestes dans les douze premiers vers, ceux du *Jeu Parti* (cf. la structure sous-jacente à la description de Sommeillon dans la scène de la féerie). De plus à la taverne, il chante avec ses compagnons le début d'une *chanson de toile*. Toutefois, les liens du mariage, signalant une préférence explicite pour un genre spécifique, le lient dans un premier temps à la lyrique courtoise.

Un changement, dans le sens d'une activité novatrice axée vers plus de spéculation, est en cours. Cette nouvelle orientation devrait recevoir le soutien attaché à la gloire du modèle intellectuel choisi. Si nous acceptons l'idée de voir une analogie entre le personnage fictif et l'auteur réel, le texte même que nous avons sous les yeux témoigne de cette nouvelle tendance. En effet, la pièce ne comporte guère de traits ressortissants à la lyrique courtoise ; pour une large part, incohérente, elle se caractérise notamment par la représentation d'actes quotidiens, en partie de nature privée, et par une langue simple, voire rudimentaire. Le modèle envisageable serait Rutebeuf, l'un des premiers à prendre ses distances par rapport aux conventions figées mises en œuvre par les

289 Adamah en hébreu signifie *la terre rouge*.

290 Jean Dufournet, *Adam à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, p. 42.

291 Ces œuvres sont en règle générale marquées par une atmosphère sombre. Le « congé » d'Adam de la Halle, en revanche se distingue des autres. Ce n'est pas la maladie qui le pousse à faire ses adieux, il ne prend pas congé de la vie en tant que telle, mais de sa vie à Arras et en particulier de sa femme. Il en est de même dans notre pièce.

troubadours dans leurs poèmes. Par ailleurs, le choix des thèmes permet de recourir à un traitement différent et à un langage plus « réaliste ». Rutebeuf « parle de son cheval, de sa femme, de la nourrice de son enfant, de ses dettes et de ses amis. » Il serait ainsi « le premier « poète personnel » de notre littérature. »²⁹²

b) Guillot (Le Petit)

Monde réel et monde représenté

Guillot souligne au début de la pièce le lien affectif (ou de parenté) qui l'unit à Maroie.

GUILLOS LI PETIS
Que devenra dont li pagousse
Me commere, dame Maroie ?
(v. 34-35)

GUILLLOT LE PETIT
Et que deviendra la payse,
Ma commère, dame Marie ?

C'est d'ailleurs lui qui rend Adam attentif aux dangers qu'il court à vouloir quitter sa femme.

GUILLOS GUILLLOT	
Car puis que sainte Eglise apaire	Quand la sainte Église unit
Deus gens, che n'est mie a refaire !	Un couple, c'est irrévocable !
Garde estuet prendre a l'engrener !	Il faut regarder à quoi on s'engage !
(v. 48-50)	

Guillot se moque gentiment de Riquier lorsqu'il apprend que Dame Douce accuse ce dernier d'être le père de son enfant illégitime. « Ch'est trop bon a dire vo feme. / L'excellente nouvelle pour votre femme. » (v. 286). Il raille Henri et lui reproche sa bigamie et son opportunisme.

GUILLOS
Enhenc ! Maistre Henri, et vous !
Plus d'une feme avés eüe.
(v. 492-493)

GUILLLOT
Tiens, tiens ! Maître Henri, vous aussi !
Vous avez eu plus d'une épouse.

[...]
Toudis vous tenés au plus fort,
Che wardés vous, maistre Henri.
(v. 510-511)

[...]
Vous êtes toujours du côté du plus fort,
C'est tout ce qui vous inquiète, maître
[Henri].

Hellequin ne lui est pas inconnu.

GUILLOS

J'oi le maisnie Hielekin,
Mien ensiant, qui vient devant,
Et mainte clokete sonnante.
Si croi bien que soient chi prés.
(v. 578-581)

GUILLLOT

Je crois que j'entends la troupe d'Hellequin :
Elle les précède.
Entendez sonner les clochettes.
Je suis sûr qu'elles sont tout près.

A la taverne, les désaccords avec Riquier et le tavernier ne se font pas attendre.

RIKIER

Qui vous mande, Gillos ?
On ne se puet mais aaisier.
GUILLOS
Che ne fustes vous point, Rikier !
De vous ne me doi loer waires !
Que c'est ? Mesires saint Acaires,
A il fait miracles chaiens ?
LI OSTES
Gillot, estes vous hors du sens ?
Taisiés ! Que mal soiés venus !

(v. 918-925)

RIQUIER

Quelqu'un vous demande, Guillot ?
On ne peut plus être tranquille
GUILLLOT
Sûrement pas vous Riquier !
Je n'ai guère à me louer de vous !
Quoi ? Monseigneur saint Acaire
A-t-il fait des miracles par ici ?
LE PATRON
Guillot, êtes-vous fou ?
Taisez-vous ! Vous auriez mieux
[fait de ne pas venir !

Il fait preuve d'un penchant excessif pour la nourriture.

LI OSTES

Le ban fai que t'ostes le poe
Et qu'il soit a tous de commun.
Il n'affiert point c'on soit enfrun
Seur le viande.
(v. 933-937)

LE PATRON

Je t'ordonne d'enlever ta patte
Et de partager avec les autres
Ce n'est pas beau de se jeter
Sur la nourriture.

De plus, Guillot est un opportuniste, comme le montrent les vers suivants.

GUILLOS

Ains irons anchois, s'on m'en croit,
Baiser le fierre Nostre Dame
Et che chierge offrir, qu'ele flame.
No cose nous en venra miex.
(v. 1076-1079)

GUILLLOT

Nous irons plutôt d'abord,
[si vous m'en croyez,
Baiser la châsse de Notre-Dame
Et offrir ce cierge, pour qu'elle brille.
Nous nous en trouverons mieux.

Un autre trait constitutif de la personnalité de Guillot est son goût pour le débat vif²⁹³. Il est intéressant de noter que la plupart des caractéristiques de ce personnage se retrouvent chez les Goliards, dont l'influence est en déclin à l'époque d'Adam de la Halle (l'adjectif « le petit » pourrait être un indice en ce sens). Rappelons que l'étymologie populaire fait dériver le mot obscur *goliardus* du latin *gula* qui désigne la « gueule », par dérivation sémantique « la goinfrie » et sur le plan figuratif un « fort en gueule ». Guillot partage également avec les Goliards une autre particularité : l'opportunisme. « Ils veulent plutôt, écrit Le Goff, devenir les nouveaux bénéficiaires de l'ordre social que le changer. »²⁹⁴ Leur poésie comprend des satires contre l'Église, des parodies liturgiques, des écrits polémiques contre tous les représentants de l'ordre en vigueur : le pape, les clercs, les aristocrates et parfois même les paysans.

La poésie des Goliards²⁹⁵ atteint son apogée au XII^e siècle et s'éteint pratiquement au XIII^e siècle. Les raisons de sa disparition sont variées ; soit la censure l'a contrainte au silence, soit les formes naissantes de l'anti-lyrique toujours plus nombreuses (resverie, fatrasie, sottie chanson) l'ont concurrencée. Une chose est sûre : elle est l'objet d'une censure toujours plus sévère jusqu'au XIII^e siècle (entre autres aux Conciles de Trèves en 1227, et de Tours en 1241, et au synode de Liège en 1287).

La taverne bodélienne présentait déjà des motifs et des traits comiques tirés de la poésie goliardique. On en retrouve des échos aussi bien chez Rutebeuf que chez Jean de Meun.

293 Alfred Adler, *Sens et composition du « Jeu de la Feuillée »*, p. 15 : « Guillot est un personnage qui provoque de vives discussions. » (v. 286-287) ; Gertrud Lütgemeier, *Beiträge zum Verständnis des « Jeu de la Feuillée » von Adam le Bossu*, p. 135 : « Guillot apparaît comme un intrigant dans la scène de la taverne » ; Otto Gsell, édition, p. 74 : « Guillot a un caractère plutôt agressif, il touche les autres dans leurs faiblesses [...] » ; Jean Dufournet, *Adam à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, p. 249 : « Quelque peu méchant, il pose des questions délicates qui touchent ses interlocuteurs. »

294 Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, p. 31.

295 Les Goliards les plus connus sont entre autres Pierre Blois, Gautier de Châtillon, Philippe le Chancelier et Hugues d'Orléans : « Poète latin, dont le surnom, Primat, dû à la célébrité dont il jouissait, finit par devenir générique et être appliqué à un certain type de poésie, en alternance avec le nom générique de Golias (d'où le nom de poésie goliardique), dans les manuscrits d'origine française. [...] Buveur, joueur, susceptible, impudent quémendeur, rancunier et hargneux [...]. » *DLFMA*, p. 695

Monde virtuel

Guillot représenterait le « mode d'écriture » des Goliards. Le style musical de leur chanson d'amour est très proche des chansons d'amour des trouvères, même si les premières recourent à une versification et une mélodie d'une complexité moindre. Le lien de parenté avec Maroie pourrait renvoyer à cette analogie formelle.

c) Hane (Le Mercier)

Monde réel et monde représenté

Son nom fait allusion à la profession de marchand, si bien que la mentalité mercantile qu'il reproche à Riquier Amion s'appliquerait davantage à sa propre personne.

ADANS	ADAM
N'est mie Rikiers Amions	Riquier Amion n'est-il pas savant
Bons clers et soutiex en sen livre ?	Et habile à tenir son livre ?
HANE LI MERCIERS	HANE LE MERCIER
Oil ! Pour.II. deniers le livre :	De compte ! oui. « Deux deniers la livre »,
Je ne voi qu'il sache autre cose !	Je ne vois pas qu'il sache autre chose !
(v. 16-19)	

Adam signale le caractère querelleur d'Eve, la mère de Hane. A cet affront Hane répond que Maroie n'est en rien différente des autres femmes d'Arras. A ses yeux, le silence est le seul remède possible face aux femmes coléreuses : « Mais je tieng sen baron a sage / Qui se taist. » « Mais son mari a la sagesse / de se taire. » (v. 301-302).

HANE	HANE
Cestes ont .C. diales ou cors,	Celles-là, elles ont cent diables au corps,
Se je fui onques fiex men pere !	Ou je ne suis pas le fils de mon père !
ADANS	ADAM
Aussi a dame Eve vo mere.	Madame Eve, votre mère, en a tout autant.

HANE	HANE
Vo feme, Adan, ne l'en doit vaires !	Votre femme n'est pas en reste, Adam !
(v. 318-321)	

Hane est un observateur attentif ; la scène des bigames et celle de la fée-rie en témoignent.

HANE	HANE
Maistres Gilles ert avocas,	Maître Gilles sera leur avocat
Si metera avant les cas	Et il fera valoir les arguments
Pour leur privilege ravoïr.	Pour récupérer leurs privilèges.
(v. 473-475)	

LI MOINES

Aimi ! Dieu, que j'ai soumeillié !

Hane Li Merciers

Marie ! Et j'ai adés veillié !

(v. 875-876)

LE MOINE

Misère ! Mon Dieu, que j'ai dormi !

Hane Le mercier

Sainte Vierge !

[Et moi qui n'ai pas fermé l'œil !

Ses rapports aux autres personnages (en l'occurrence Adam, le tavernier et le moine) sont pour le moins obscurs ; il reproche à Adam sa velléité, mais se met à braire avec lui sur l'invitation du tenancier. A la taverne, il accepte d'assumer le rôle qu'on lui assigne, bien que ce soit lui qui a amené le moine en ce lieu.

HANE LI MERCIERS

Mais nus reprendre ne vous ose,

Tant avés vous muavle chief !

(v. 20-21)

HANE LE MERCIER

Mais personne n'ose vous blâmer,

Tant vous êtes capricieux !

HANE LI MERCIERS

Vois ! Que maistre Adans fait le sage

Pour che qu'il doit estre escoliers.

Je vi qu'il se sist volontiers

Avoecques nous pour desjuner !

(v. 948-951)

HANE LE MERCIER

Ho ! Comme maître Adam fait le sage

Parce qu'il va être étudiant !

J'ai connu un temps où il s'asseyait

Volontiers avec nous pour déjeuner !

HANE LI MERCIERS

Ami ! Dieu, con fait escolier !

Chi sont bien employé denier !

Font ensi li autre a Paris ?

(v. 959-961)

HANE LE MERCIER

Misère ! Mon Dieu, quel étudiant !

Voilà de l'argent bien employé !

Ils font pareil, les autres à Paris ?

LI OSTES

Er or me faites tout escout !

Metons li ja sus qu'il doit tout

Et que Hane a pour lui jué.

(v. 963-964)

LE PATRON

Ecoutez-moi tous avec attention !

Mettons toute la dépense à son compte :

Hane aura joué pour lui.

LI OSTES

Vous maistre Adan et a vous Hane

Je vous pri que chascuns recane.

(v. 1019-1020)

LE PATRON

Maître Adam, et à vous Hane.

Je vous invite chacun à braire.

HANE

Moines, volés vous dont bien faire ?

Alons a Raoul Le Waidier.

[...]

LI MOINES

Trop volontiers. Qui m'i menra ?

HANE

Moine, voulez-vous faire une bonne chose ?

Allons chez Raoul Le Waidier.

[...]

LE MOINE

Bien volontiers. Qui va m'y mener ?

<p>HANE Nus ne vous menra miex de moi. (v. 880-885)</p>	<p>HANE Personne ne vous y mènera mieux que moi.</p>
---	--

Hane prend d'étranges initiatives :

<p>HANE Or en faisons tout le vieel Pour chou c'on dist qu'il se coureche (v. 377-378)</p>	<p>HANE Faisons donc tous le veau : On dit que ça le rend furieux.</p>
--	--

<p>HANE Qui s'entremet Dou vin sakier ? Il n'i a plus ? (v. 904-905)</p>	<p>HANE Qui s'occupe De tirer le vin ? Il n'y en a plus ?</p>
--	---

Guillot lui témoigne le plus grand respect.

<p>GUILLOS Di, Hane ! I a il plus que faire ? Avons nous chi riens ouvlié ? HANE Nenil, j'ai tout avant osté. Faisons l'oste que bel li soit. (v. 1072-1075)</p>	<p>GUILLOT Dis, Hane ! Il y a encore quelque chose à faire ? Avons nous oublié quelque chose ici ? HANE Non, non ! J'ai déjà tout enlevé. Faisons plaisir au patron.</p>
---	--

Gsell²⁹⁶ voit en Hane le personnage le moins marquant de toute la pièce, laissant aux autres le soin d'agir, excepté au vers 886. Insignifiant, Hane n'en est pas moins respecté de tous (son appel à imiter le cri du veau n'est pas remis en question). Par ailleurs Adam, le moine et Guillot lui manifestent leur affection. Nous dirions qu'il n'est ni provocant, ni particulièrement attachant. Son état civil n'est pas explicite mais tout laisse cependant penser qu'il n'est pas marié.

Plusieurs indices dans le texte nous permettent d'établir un lien entre ce personnage et le monde religieux : le premier est sans aucun doute le nom de sa mère, Eve ; le deuxième nous est donné par son nom, évocateur de l'âne, un élément constitutif de la fête des ânes, une fête religieuse rappelons-le ; enfin le troisième est la bonne relation qu'il entretient avec le moine. Il suit avec vigilance le déroulement des scènes profanes.

Monde virtuel

Hane représenterait un « mode d'écriture » profane recourant à des formes génériques issues de la littérature religieuse. On pourrait songer ici d'une part au théâtre religieux²⁹⁷ semi-liturgique issu du jeu liturgique²⁹⁸ (par exemple le *Jeu d'Adam*) et d'autre part aux formes génériques issues de la lyrique religieuse, mais pourvues d'un contenu profane.

La population citadine étant en premier lieu le public cible du théâtre religieux, on peut sans autre affirmer que ce « mode d'écriture » n'est pas aristocratique. A la cour, les possibilités de représentation théâtrale de ce type sont limitées, d'autant plus qu'elles concurrencent les autres formes de divertissement, notamment les tournois. En revanche, la poésie issue de la lyrique religieuse devrait toucher un public plus large. Qui plus est, ce « mode d'écriture » tente d'obtenir une reconnaissance par le truchement de petites innovations (en conformité avec son nom Le Mercier, cf. *l'argent*).

Le fait qu'Adam et Hane se mettent à braire ensemble signale que ces deux « modes d'écriture » ont trouvé une articulation commune de leurs intérêts. Celle-ci trouverait son expression dans la rhétorique chrétienne, voire dans la forme du théâtre profane. La solidarité qui unit Hane au tavernier souligne sa bienveillance, et même son intérêt pour les contenus intellectuels profanes.

d) Henri

Henri, le père d'Adam, est le seul à encourager son fils dans son entreprise.

MAISTRE HENRIS

A ! biaux dous fiex, que je te plaing

Quant tu as chi tant atendu

Et pour feme tens tans perdu !

Or fai que sages, reva t'ent !

(v. 183-185)

MAÎTRE HENRI

Ah ! mon fils, comme je te plains

D'avoir ici tant attendu

Et perdu ton temps à cause d'une femme !

Allons ! sois raisonnable, repars !

297 Le théâtre religieux sert à glorifier les fêtes religieuses ainsi que les représentations de l'enseignement chrétien. L'insertion de scènes profanes contribue fortement à un début de sécularisation de ce théâtre au XIII^e siècle. D'ailleurs, les représentations n'ont plus lieu dans l'Église même, mais au dehors, sur le parvis.

298 Le jeu liturgique, en latin, est une forme dramatique qui traite de thèmes bibliques (*Ancien Testament*, *Nouveau Testament*) ; l'un des motifs privilégiés est le retour de l'enfant prodigue.

Toutefois, il n'a pas les moyens de lui apporter son soutien financier.
Adam doit s'en sortir tout seul.

MAISTRES HENRIS

Biaus fiex, fors estes et legiers ;
Si vous aiderés a par vous.
(v. 196-197)

MAÎTRE HENRI

Mon fils, vous êtes solide et jeune ;
Vous vous débrouillerez tout seul.

Henri investit tout son argent dans l'achat de nourriture (*canebustin* : ventre²⁹⁹). Dès lors, rien d'étonnant à ce que son ventre enfle.

HANE LI MERCIERS

Pour le cul Dieu, estes vous ivres ?
MAISTRES HENRIS
Naie, je ne bui hui de vin.

HANE LE MERCIER

Nom de Dieu ! Vous êtes ivre ?

MAÎTRE HENRI

Pas du tout. Je n'ai pas bu de vin
[de la journée.

J'ai tout mis en Canebustin.
Honnis soit qui le me loa !
(v. 190-193)

[Je me suis tout mis dans le bidon]
Maudit soit celui qui me l'a conseillé !

Le diagnostic du médecin est catégorique, le mal qui ronge Henri s'appelle l'avarice.

LI FISICIENS

Bien voi vo maladie chi :
[...]
C'est uns maus c'on claime avarice.
(v. 200-203)

LE MÉDECIN

Je sais bien de quoi vous êtes malade,
[...]
C'est un mal qui s'appelle l'avarice.

Pour Guillot, Henri est un véritable opportuniste.

GUILLOS

Toudis vous tenés au plus fort,
Che wardés vous, maistre Henri.

GUILLOT

Vous êtes toujours du côté du plus fort.
C'est tout ce qui vous inquiète,
[maître Henri.

Par foi, encore est che bien chi
Uns des trais de le vielle danse.
(v. 510-513)

Pardi ! Voilà encore un des tours
A quoi on reconnaît le vieux compère.

Henri s'emporte contre la décision du pape de retirer aux bigames leurs privilèges fiscaux.

299 Jean Dufournet, édition, p. 155, note 191 : « *Canebustin*. Sur ce mot discuté (traduit de l'ordinaire par « bouteille entourée d'osier tressé, baril, tonnelet », de là le sens de « ventre, bidon », voir H. Guy (p. 447) qui nous apprend qu'on avait appliqué ce mot à un usurier, Jean dit *Kanebustin*. » Nous reprenons ici la traduction proposée par Jean Dufournet.

MAISTRES HENRIS

Certes, li meffais fu trop grans
 Et chascuns le pape encosa
 Quant tant de bons clers desposa.
 [...]
 Et uns clers si pert se franquise
 Par espouser en sainte Eglise
 Fame qui ait autre baron ?
 (v. 434-452)

MAÎTRE HENRI

Assurément, ç'a été une faute très lourde,
 Et tout le monde a blâmé le pape,
 Quand il a déposé tant de bons clercs
 [...]
 Et un clerc, lui, perd ses droits
 En épousant devant la sainte Église
 La femme d'un premier mari ?

Lorsque le fou décrie la conduite du Puy, Henri lui donne raison.

MAISTRES HENRIS

Dont sera chou au ju des dés,
 Qu'il ne quierent autre deduit !
 (v. 416-417)

MAÎTRE HENRI

Alors ce sera au jeu de dés !
 Ils ne connaissent pas d'autres plaisirs !

A la fin de la pièce de théâtre, Henri semble s'être réconcilié avec son père.

MAISTRES HENRIS

Va i, pour Dieu ! Tu ne vaus mel.
 Tu i vas bien quant je n'i sui !
 ADAMS
 Par Dieu, sire, je n'irai hui
 Se vous ne venés avoec mi.
 (v. 954-957)

MAÎTRE HENRI

Vas-y, Bon Dieu ! Tu ne fais rien de mal.
 Tu y vas bien quand je n'y suis pas !
 ADAM
 Mon Dieu ! père, je n'y irai pas aujourd'hui
 Si vous ne venez pas avec moi.

Henri s'emporte contre le décret papal levant l'exemption d'impôts, accordée jusqu'alors aux clercs, dès lors qu'ils sont soupçonnés de bigamie. Il réproouve sévèrement la conduite de certains hauts dignitaires ecclésiastiques vivant en concubinage tout en continuant de jouir des privilèges fiscaux. Les bigames, soutenus par les avocats Jean Madot et Gilles de Sains entendent défendre leurs intérêts.

Sur le plan du texte initial, ces querelles peuvent être mises en rapport avec les querelles universitaires (1252-1254) entre les Mendiants et les Séculiers. Le nom de Maître Gilles (de Sains) ferait allusion à Guillaume de Saint-Amour, théologien et recteur de l'Université de Paris, principal adversaire des Ordres mendiants. Ces disputes seraient dues d'une part à la mainmise des Mendiants sur les chaires de théologie, et de l'autre à la remise en question de la justesse de leur enseignement et de la pertinence de leur mission.

Les maîtres séculiers, Guillaume de Saint-Amour au premier rang, et des écrivains comme Rutebeuf (dans les poèmes de circonstances) et Jean de Meung (dans *Le Roman de la Rose*) atta-

quèrent les ordres dans les fondements mêmes de leur existence et de leur idéal³⁰⁰.

A ces querelles s'ajoutent, presque à la même époque, d'autres différends opposant les professeurs de la faculté des arts à ceux de la faculté de théologie. Il s'agit du problème de l'appropriation du savoir philosophique grec et arabe. Les écrits traitant de la métaphysique et des sciences naturelles et interdits par les autorités religieuses dans la première moitié du XIII^e siècle à Paris (et plus tard à Toulouse) provoquent de violents troubles puisqu'ils ont réussi à s'imposer à la faculté des arts. Dès 1230, on a accès aux traductions de Michel Scot ainsi qu'aux commentaires en latin d'Aristote par Averroès. En 1270, on (Aegidus Romanus) établit une liste de 95 fausses doctrines philosophiques. En décembre 1270, l'évêque de Paris, Etienne Tempier, condamne quinze thèses ; treize concernent Aristote, précisément les commentaires d'Averroès, deux touchent les travaux de saint Thomas d'Aquin – condamnation réitérée en 1277 dans un nouveau décret. Le nom du divulgateur de ces thèses n'est pas mentionné par Etienne Tempier. Les bigames représenteraient des clercs cherchant à s'approprier aussi bien les réflexions philosophiques séculières que les réflexions théologiques sur des questions religieuses. Les clercs non séculiers (tels Bonaventure, Thomas d'Aquin) peuvent se consacrer à l'étude de la philosophie antique (avant tout Aristote) sans craindre de représailles. Ils sont ici représentés par les prélats.

Revenons au texte. Henri jouit d'une grande autorité auprès de ses collègues, d'ailleurs Adam est souvent interpellé en sa qualité de fils de Henri, ce qui fait penser à un signe de reconnaissance. Toutefois, Henri ne cache pas ses faiblesses, il est malade, avare et opportuniste. Qui plus est, le besoin naturel de nourriture est chez lui déformé à l'extrême. Aux yeux de Guillot, Henri se place toujours du côté des plus forts au nom de ses propres intérêts.

Le rapport père/fils est très ambigu : d'un côté, Adam profite indirectement du respect qu'on témoigne à son père, de l'autre, il aurait espéré un soutien plus grand de sa part. De manière surprenante, Henri ne s'engage véritablement que pour défendre la cause des bigames. Ses attaques virulentes contre le pape et les prélats ne sont pas sans rappeler les poèmes polémiques de Rutebeuf contre les dignitaires ecclésiastiques.

Aux vers 501-502, nous lisons :

MAISTRE HENRI
Il prengnent Marien Le Jaie,
Aussi set ele plais assés!

MAÎTRE HENRI
Qu'ils prennent Marie La Jaie,
Elle s'y connaît bien en affaires !

300 Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, p. 111.

Cette remarque, en soi incompréhensible dans ce contexte, renvoie selon nous à *Marie l'Égyptienne*³⁰¹ de Rutebeuf. La vie du moine ascétique Zosime représenterait une contre-image idéalisée de la vie dérégulée des moines mendiants avides de possession.

Monde virtuel

Le « mode d'écriture » Henri représente le modèle littéraire du « mode d'écriture » Adam en quête d'une nouvelle orientation (cf. *les rapports humains*). Il est fortement marqué par la pensée scholastique. Par ailleurs, ses acquis touchent pour une large part des connaissances issues de la composition formelle qu'il utilise à ses propres fins dans le but de parfaire ses possibilités. Le potentiel novateur inhérent à ce savoir ne lui sert guère (Henri a un ventre enflé, disposition rappelant la grosseur d'une femme). Ladite pauvreté laisse supposer qu'il ne dispose d'aucune forme canonique (cf. *l'argent*). C'est dans ce sens que nous comprenons l'acquiescement de Henri face aux propos du fou sur le Puy. Rappelons que le fou représente la forme non canonique de l'anti-lyrique. Compte tenu des données historiques mentionnées ci-dessus, le « mode d'écriture » Henri pourrait être mis en rapport avec le « mode d'écriture » de Rutebeuf.

e) Plumus

Monde réel et monde représenté

Guillot introduit le personnage de Plumus dans la discussion portant sur les bigames.

GUILLOS

Plumus s'en est bien aatis,
Se se clergie ne li faut,
Qu'il ravera che c'on li taut.
Pour a metre un peson d'estoupes.
Li papes qui en chou eut coupes
Est eüreus quant il est mors.
Ja ne fust si poissans ne fors
C'ore ne l'eüst déposé !
Mal li eüst onques osé
Tolir privilege de clerc,
Car il li eüst dit : « esperc ! »
Et si eüst fait l'escarbote !

GUILLOT

Plumus s'est fait fort,
Ou alors, dit-il, il ne sera plus clerc,
De récupérer ce qu'on lui enlève,
Et ce pour des clopinettes.
Le pape qui a commis cette faute
A bien de la chance d'être mort.
Il n'aurait été si fort, si puissant,
Que Plumus ne l'eût déjà déposé !
Mal lui en aurait pris d'avoir osé
Lui enlever ses privilèges de clerc,
Car Plumus lui aurait dit : « Flûte ! »
Et le pape aurait mangé de la merde !

301 Cf. Rutebeuf, « La vie de sainte Marie l'Égyptienne » In : *Œuvres complètes*, éditées par Michel Zink, p. 397-469.

HANE

Mout est sages s'il ne radote.
(v. 458-470)

HANE

Il est très sage s'il ne radote pas !

Plumus, tout comme les bigames mentionnés par Henri, s'est vu de toute évidence retirer certains privilèges. L'importance de ce personnage se mesure au fait qu'on le croit capable de déposer le pape. L'attitude de Guillot et de Hane à son égard est ambivalente : à l'admiration se mêle la critique. Qu'il soit considéré comme un sympathisant des bigames résulte davantage de son comportement que d'une prise de position explicite en leur faveur.

Pour la critique qui s'est penchée sur la scène des bigames, le personnage de Plumus reste un mystère. Ernest Langlois le situe du côté des bourgeois puissants d'Arras, puisqu'il serait en mesure de tenir tête au pape. L'histoire d'Arras toutefois ne retient aucune autorité de cette qualité à l'époque d'Adam de la Halle. En revanche, l'identification dudit pape s'est avérée plus facile. On apprend par Henri qu'il a supprimé l'exemption d'impôts pour les bigames, déposé un grand nombre de clercs et toléré la vie déréglée des prélats.

Rappelons quelques faits historiques mentionnés par la critique. J.L.N. Monmerqué³⁰² identifie ce pape avec Alexandre IV (†1261). Ce dernier a publié une bulle en 1260 adressée aux bourgeois de Salzbourg et de Rouen et portant sur le concubinage. Quant à H. Guy³⁰³, pour identifier le pape, il s'appuie sur une sentence apostolique dirigée contre les bigames d'Arras, elle a été promulguée par le pape Alexandre IV en 1256. De son côté, J. Frappier³⁰⁴ y voit davantage un lien avec le concile de Lyon de 1274 et le pape Grégoire X (†1276).

Admettons que le texte fasse allusion à la mort du pape ; en effet les vers 462-463 sont équivoques. La traduction française choisit cette possibilité, en revanche les traductions allemandes laissent la question ouverte : « Der Papst, der daran schuld war, hat Glück gehabt, dass er gestorben ist. » ou encore « Der Papst aber, der das alles eingebrockt hat, ist glücklich, dass er tot ist. »³⁰⁵ Pour pouvoir être mentionné par Adam de la Halle, le pape doit être déjà mort avant la rédaction de la pièce. Quelques personnalités arrageoises mentionnées dans notre texte livrent des dates précises, à savoir Ermenfroi de Paris († 1276), Ermenfroi Crespin († 1277) et Thomas de Bourriane († 1278). Compte tenu de

302 Louis-Jean-Nicolas Monmerqué et Francisque Michel, *Théâtre français au Moyen Âge*, p. 23.

303 Henri Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, p. 424.

304 Jean Frappier, *Le théâtre profane en France au Moyen Âge, XIII^e et XIV^e siècles*, p. 92.

305 Otto Gsell, *op. cit.*, p. 296.

ces données la date approximative de la pièce a été fixée autour de 1276. Les papes Alexandre IV et Grégoire X peuvent être ainsi retenus. Il est néanmoins possible que le texte parle de la mort de Plumus. Si l'on considère la période qui va de 1261 à 1276, deux personnalités très en vue se détachent des autres : il s'agit de saint Thomas d'Aquin et de saint Bonaventure, tous deux morts en 1274.

Nommé à la tête des franciscains à l'âge de 40 ans, saint Bonaventure entreprend de réformer l'ordre en crise, il supprime tout ce qui entrave l'évolution de l'ordre, instaurant la rupture avec les *spirituels*. Le pape reconnaissant le nomme cardinal. Leur entente n'est troublée par aucun désaccord.

Saint Thomas d'Aquin reçoit en 1256 la « *licentia docendi* ». Son penchant pour les enseignements d'Aristote, appelé le « philosophe » dans ses *Queastiones*, entraîne des tensions notamment avec les théologiens d'inspiration augustinienne. Robert de Kilwardby (un dominicain, environ 1215-1279) et Jean Peckham (franciscain, † 1292) comptent parmi ses adversaires les plus redoutables. En 1272, on lui retire sa chaire à l'Université de Paris. Afin de le faire rappeler à Paris, ses collègues professeurs intercèdent en sa faveur auprès du général de l'ordre, siégeant alors à Florence, mais en vain. Thomas d'Aquin meurt en 1274 en se rendant au concile de Lyon, où il avait été convoqué en tant qu'expert.

Saint Thomas d'Aquin pourrait ainsi se cacher derrière le personnage de Plumus. La date de sa mort († 1274) et celle du Thomas de Bourriane († 1278) constitueraient l'échelle de datation possible de la pièce. Saint Thomas d'Aquin condamne certes la position des aristotéliens radicaux, toutefois il est lui aussi la cible de la censure chrétienne. Son intérêt pour le politique peut être interprété comme une prise de distance à l'égard des problèmes de nature purement théologique pour se rapprocher des questions de la vie pratique profane (voir le comportement du *scarabée*³⁰⁶). L'expression « *esperc* »³⁰⁷, de par son origine,

306 Selon Otto Gsell, *op. cit.*, p. 297-298, se référant à l'édition des *Lamentations de Matheolus* et du *Livre de Leesce* de Jehan Le Fèvre par A.-G. Van Hamel, « die wahrscheinlich richtige Erklärung von *faire l'escarbote* findet sich in Matheolus Bd. II, S. CXLIV, wo der Herausgeber Van Hamel aus einer Predigt des Eudes de Chariton zitiert : « Hujusmodi clerici dicuntur scarbones, qui ... in sterquilinum se immergunt quando aliquid beneficium temporale acquirunt. » Es wird also der weltlich gesonnene Kleriker mit dem Mistkäfer verglichen. »

307 Etymologiquement le mot « *espec* » est à « rapprocher du flamand *spreken* « parler » et du patois de Wallonie *spreck'ler* baragouiner l'allemand ou le flamand » Jean Dufournet, édition du *JdlF*, p. 174, note 468.

pourrait renvoyer à Albert le Grand et à certaines de ses thèses radicales d'inspiration aristotélicienne.

Monde virtuel

Plumus représenterait le « mode d'écriture » d'un auteur très célèbre ayant eu maille à partir avec la censure. Habité par une liberté de penser, excédant les bornes habituelles fixées par l'Église, ce « mode d'écriture » serait issu du monde de la théorie, très probablement du monde universitaire parisien, sans toutefois renoncer à avoir des exigences littéraires. La vertu serait l'une de ses caractéristiques marquantes (voir le concept de *plume*). Par ailleurs, il devrait être question d'un « mode d'écriture » théologique.

Les données du monde réel et représenté, associées aux inférences du monde virtuel, font penser qu'il pourrait bien s'agir ici du « mode d'écriture » de Thomas d'Aquin. Les caractéristiques connues de celui-ci ne présentent aucune contradiction avec celles qu'on peut déduire du texte.

f) Riquier (Auri)

Monde réel et monde représenté

Riquier ne se fait aucune illusion sur les possibilités de devenir sage à Arras.

RIKECE AURIS

Caitis, qu'i feras tu ?
Onques d'Arras bons clers n'issi,
Et tu le veus faire de ti !
Che seroit grans abusions.
(v. 12-15)

RIQUIER AURI

Mon pauvre, que vas-tu y faire ?
Jamais un savant n'est sorti d'Arras,
Et tu voudrais que ce soit ton cas !
C'est se faire des illusions.

De plus, il ne cache pas ses réserves à l'égard du projet d'Adam : « Cui-diés vous qu'il venist a chief / Biaux dous amis, de che qu'il dist ? » « Vous imaginez-vous, mon cher / Qu'il pourrait réaliser ce qu'il a dit ? » (v. 22-23). Il éprouve, semble-t-il, une profonde sympathie pour Maroie et ne peut comprendre ce qui pousse Adam à la quitter.

RIKIERS

C'est grans merveille !
Voirement estes vous muavles,
Quant faitures si delitavles
Avés si briement ouvliees.
Bien sai pour coi estes saous.
ADANS
Pour coi ?

RIQUIER

C'est un vrai prodige !
Décidément, vous êtes capricieux
Pour avoir oublié si vite
Des traits si délectables.
Je sais bien pourquoi vous êtes rassasié.
ADAM
Pourquoi ?

RIKIERS

Ele a fait envers vous
Trop grant marchié de ses denrees.
(v. 74-80)

RIQUIER

Elle a été trop prodigue
De sa marchandise envers vous.

L'accusation de bigamie prononcée par le fou contre Adam n'est pas sans susciter en lui une joie maligne.

RIKIERS

Enhenc ! Maistre Adan, or sont deus !
Bien sai que ceste chi est voe !

RIQUIER

Tiens, tiens ! Maître Adam, il y en a deux !
Je sais bien que celle que je vois ici
[est la vôtre.

(v. 428-429)

Dame Douce l'accuse d'être le père de son enfant illégitime.

DOUCE DAME

Chiex viex leres le vaegna,
Si puisse jou estre delivre ?

DAME DOUCE

C'est ce vieux coquin que me l'a planté,
Aussi vrai que je voudrais avoir accouché !

RIKIERS

Que dist cele feme ? Est ele yvre ?
Me met ele sus son enfant ?
(v. 278-281)

RIQUIER

Qu'a dit cette femme ? Est-elle ivre ?
Met-elle son enfant à mon compte ?

Chez lui, comme chez tous les autres Arrageois, l'attend une femme querelleuse.

GUILLOS

Ch'est trop bon a dire vo feme,
Rikier ! Li volés plus mander ?

GUILLOT

L'excellente nouvelle pour votre femme,
Riquier ! Voulez-vous lui en faire savoir
[plus ?

RIKIERS

Ha ! gentiex hom, laissiés ester !
Pour Dieu, n'esmovés mie noise !

RIQUIER

Ah ! mon bon ami, laissez tomber !
Pour l'amour de Dieu, ne faites pas de
[scandale !

(v. 286-289)

Il n'apprécie guère les sots et les sottes, et fait preuve d'arrogance à leur égard. « Qu'est che ? Seront hui mais riotes ? / N'arons hui mais fors sos et sotes ? » « Quoi ? Toujours des discussions ? / Toujours des fous et des folles ? » (v. 557-558) – attitude qu'il reproduit d'ailleurs à l'arrivée de Croquesot. Toutefois la découverte de l'identité du messager suffit à provoquer en lui un respect démesuré.

RIKECE

A cui ies tu, di, barbustin ?
CROKESOS
Qui ? Jou ?

RIQUIER

A qui es-tu, dis, croquemitaine ?
CROQUESOT
Qui ? Moi ?

RIKECE

Voire.

CROKESOS

Au roy Hellekin

[...]

RIKECE

Seés vous dont, sire courlieu !
(v. 603-610)

RIQUIER

Oui

CROQUESOT

Au roi Hellequin

[...]

RIQUIER

Asseyez-vous donc, monsieur le courrier !

Riquier est très au courant de la tradition. Les fées connaissent bien Riquier, du moins savent-elles ce qui lui plaît et ce qui l'attriste.

ARSILE

Dame, que donrés vous Riqueche ?
Commenchiés.

MORGUE

Je li doins don gent.

Je voeil qu'il ait plenté d'argent.

[...]

ARSILE

Dame, je devise

Que toute se marcheandise

Li viegne bien et monteplit.

[...]

MAGLORE

Je di que Riquiers soit pelés
Et qu'il n'ait nul cavel devant.
(v. 658-683)

ARSILE

Madame, que donnerez-vous à Riquier ?
Allez-y.

MORGUE

Je lui fais un joli don.

Je veux qu'il ait beaucoup d'argent ;

[...]

ARSILE

Madame, je dis

Que tout son commerce

Réussisse et prospère.

[...]

MAGLORE

Je dis que Riquier soit pelé
Et qu'il n'ait pas un cheveu devant.

Il ne s'entend guère avec Guillot : « Qui vous mande, Gillos ? / On ne se puet mais aaisier. » « Quelqu'un vous demande, Guillot ? / On ne peut plus être tranquille. » (v. 918-919). La fin de la pièce dévoile un trait significatif de Riquier : sa prudence excessive.

RIKECE

Foi que doi Dieu, je le lo bien :

Tout avant que il nous meskieche,
Chascuns de nous prengne

[se pieche !

Aussi avons nous trop villiet.
(v. 1058-1061)

RIQUIER

Dieu m'en est témoin, j'en suis bien
[d'accord.

Que chacun de nous prenne ce qui est à lui
Avant qu'il nous arrive malheur !

D'ailleurs, nous avons veillé trop longtemps.

Monde virtuel

Ce « mode d'écriture » de nature traditionnelle fait preuve d'une grande circonspection. Il apprécie particulièrement les qualités des formes génériques idéales. La reconnaissance des institutions officielles lui est assurée (conformément à son surnom « Auri »). Son avenir est très pro-

metteur, comme les vœux favorables des fées nous le font penser. Probablement bilingue, ce « mode d'écriture » sait apprécier l'art de la traduction. La forme d'expression de la lyrique goliardique lui paraît excessive. En public, il adopte un point de vue idéologique conforme : Riquier ne se préoccupe ni des sots, ni des bigames. Une seule tâche à ce tableau idyllique : ce n'est que sous le couvert de l'anonymat que ce « mode d'écriture » parvient à prendre ses distances et à innover face aux normes dictées. Le rapport unissant ce « mode d'écriture » à celui d'Adam pourrait bien être celui de l'alter ego.

4) Personnages secondaires

a) Le père du fou

Monde réel et monde représenté

La relation du père au fils oscille entre pitié et affection.

LI PERES

Or cha ! Levés vous sus, biaux fiex,
Si venés le saint aourer.
(v. 390-391)

LE PÈRE

Par ici ! Levez-vous, mon fils,
Et venez adorer le saint.

Il a placé toute sa confiance en saint Acaire, le seul, à ses yeux, capable de guérir son fils. Le médecin n'est même pas évoqué.

LI PERES AU DERVE

D'autre part, je ne sai que faire,
Car s'il ne vient a saint Acaire,
Ou ira il querre santé ?
(v. 1035-1037)

LE PÈRE DU FOU

Mais, d'un autre côté, je ne sais que faire,
Car s'il ne vient pas à saint Acaire,
Où ira-t-il chercher sa guérison ?

En certaines occasions, il ne peut s'empêcher de perdre patience.

LI PERES

A ! Biaux dous fiex, seés vous cois !
Ou vous arés des enviaus !
(v. 396-397)

LE PÈRE

Ah ! mon petit, asseyez-vous sans bruit !
Ou vous allez prendre des coups !

LI PERES

A ! Sos puans, ostés vos mains
De mes dras, que je ne vous frappe !
(v. 420-421)

LE PÈRE

Ah ! fou puant, ôtez vos mains
De mes vêtements, ou je vous frappe !

LI DERVES

Il me bat tant chis grans ribaus
Que devenus sui uns cholés.
(v. 540-541)

LE FOU

Il me bat tant ce grand voyou
Que je suis devenu un palet.

En dernier ressort, il fait appel à l'autorité.

LI PERES

Ha ! Biaux dous fiex, seés vous jus !
Si vous metés a genoillons !
Se che non, Robers Soumillons,
Qui est nouviaux princhés du Pui
Vous ferra !
(v. 402-406)

LE PÈRE

Ah ! mon petit, asseyez-vous !
Mettez vous à genoux !
Sinon, Robert Sommeillon,
Le nouveau prince du Puy
Va vous battre !

La remarque suivante est singulière. La nature du rapport entre les dames, en l'occurrence les fées³⁰⁸, et le fou reste obscure.

LI PERES

Que c'est ? Taisiés pour les dames !
(v. 425)

LE PÈRE

Quoi ! Taisez-vous ! Il y a des dames !

Bien que le père exerce deux professions : potier et vendeur de blé, il n'a pas l'argent nécessaire à sa survie.

LI MOINES

Et dont estes vous ?

LI PERES

De Duisans.

Si l'ai wardé a grant meschief.
Esgardés qu'il hoche le chief !
Ses cors n'est onques a repos :
Il m'a bien briset .Il^c. pos,
Car je sui potiers a no vile.
(v. 530-535)

LE MOINE

Et d'où êtes-vous ?

LE PÈRE

De Duisans.

J'ai bien des ennuis à le garder.
Regardez comme il hoche la tête !
Son corps n'est jamais en repos :
Il m'a bien brisé deux cents pots,
Je suis potier dans notre patelin.

LI PERES AU DERVE

Certes, il m'a ja tant cousté
Qu'il me couvient querre men pain.
(v. 1038-1039)

LE PÈRE DU FOU

Pour sûr, il m'a déjà tant coûté
Que je suis obligé de mendier mon pain.

LI PERES

Or cha ! Levés vous sus, biaux fiex :
J'ai encore men blé a vendre.
(v. 1080-1081)

LE PÈRE

Allons ! Levez-vous, mon fils :
J'ai encore mon blé à vendre.

308 Jean Dufournet, édition du *JdlF*, p. 172, note 425 : « Dames signifie fréquemment les fées. »

Monde virtuel

Compte tenu des redéterminations assignées au blé (élément linguistique théorique) et au pot (formes langagières orientées vers la pratique de la langue), nous pouvons déduire que le « mode d'écriture » représenté par ce personnage se consacre à la formation de nouveaux concepts littéraires. Il est soucieux de faire reconnaître ses découvertes (il vend son blé pour de l'argent). Il figurerait une pragmatique profane novatrice recourant à des données connues, déjà définies par la sémiotique.

b) Le fou

Monde réel et monde représenté

Le fou³⁰⁹, agité et agitateur désorienté, est le seul véritable fauteur de troubles.

LI PERES

Esgardés qu'il hoche le chief !

Ses cors n'est onques a repos.

(v. 532-533)

LE PÈRE

Regardez comme il hoche la tête !

Son cors n'est jamais en repos.

On ne peut qu'être d'accord avec Lütgemeier³¹⁰, lorsqu'elle note que le fou est une figure de contraste qui, par sa seule présence, relativise, les autres personnages.

Il connaît les bigames et insinue qu'Adam pourrait bien être un des leurs.

LI DERVES

S'i li sousvenoit des bigames,

Il en seroit mains orgueilleux.

RIKIERS

Enhenc ! Maistre Adan, or sont deus !

Bien sai que ceste chi est voe !

LE FOU

S'il se souvenait des bigames,

Il ferait moins le prétentieux.

RIQUIER

Tiens, tiens ! Maître Adam, il y en a deux !

Je sais bien que celle que je vois ici est la
[vôtre !

309 Pour la thématique de la folie, voir Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, chapitre VII. Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge (XIe - XIIIe siècles)*. Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge. XIIème-XIIIème siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*.

310 Gertrud Lütgemeier, *Beiträge zum Verständnis des « Jeu de la Feuillée » von Adam le Bossu*, p. 106.

ADANS

Que set il qu'il blame ne loe ?
 Point n'aconte a cose qu'il die.
 Ne bigame ne sui je mie,
 Et s'en sont il de plus vaillants !
 bien !

(v. 426-433)

ADAM

Blâmer, louer, quel sens ça a pour lui ?
 Ce qu'il dit n'a aucune importance.
 Et puis, je ne suis pas bigame,
 Mais de plus importants que moi le sont

Il accuse le moine d'hypocrisie. Quant à leur relation, elle est ambiguë.

LI DERVES

Que c'est ? Me volés vous tuer ?
 Fiex a putain ! Leres ! Erites !
 Creés vous la ches ypocrites ?
 Laissié[s] m'aler, car je sui rois !
 (v. 392-395)

LE FOU

Quoi ? Voulez-vous me tuer ?
 Fils de pute ! Coquin ! Hérétique !
 Croyez-vous donc ces hypocrites ?
 Laissez-moi passer ! Je suis roi !

LI PERES

A ! biaux doux fiex, laissiés ester.
 C'est des bigames qu'il parole.

LI DERVÉS

Et vés me chi pour l'apostole !
 Faites le dont avant venir !

LI MOINES

Aimi ! Dieus, qu'il fait bon oïr
 Che sot la ! Car il dist merveilles.
 Preudons, dist il tant de brubeilles
 Quant il est ensus de le gent ?

LI PERES

Sire, il n'est onques autrement.
 Toudis rede il ou cante ou braït
 Et si ne set onques qu'il fait.
 Encore set il mains qu'il dist.

LI MOINES

Combien a que li maus li prist ?

LI PERES

Par foi, sire, il a bien .II. ans.
 (v. 516-529)

LE PÈRE

Ah ! mon petit, laissez tomber.
 C'est des bigames qu'il parle.

LE FOU

Eh bien ! me voici pour le pape !
 Faites-le donc avancer !

LE MOINE

Misère ! Mon Dieu, quel plaisir d'entendre
 Ce fou-là ! Il dit des choses étonnantes.
 Brave homme, dit-il autant de sottises
 Quand vous êtes tout seuls ?

LE PÈRE

Monsieur, il est toujours comme ça.
 Toujours il délire ou il chante ou il crie,
 Et il ne sait pas du tout ce qu'il fait.
 Il sait encore moins ce qu'il dit.

LE MOINE

Quand est-il tombé malade ?

LE PÈRE

Ma foi, monsieur, il y a bien deux ans.

A la première lecture, les répliques suivantes sont des plus obscures.

LI DERVES

Non ferai ! Je sui uns crapaus
 Et si ne mengüe fors raines !
 Escoutés ! Je fais les raines.
 Est che bien fait ? Ferai je plus ?
 (v. 398-401)

LI DERVES

Par le mort Dieu, je muir de fain.

LE FOU

Non, non ! Je suis un crapaud
 Et je ne mange que des grenouilles !
 Ecoutez ! Je joue de la trompette.
 J'ai bien joué ? Je joue encore ?

LE FOU

Nom de Dieu ! Je meurs de faim.

LI PERES AU DERVES

Tenés ! Mangiés dont ceste pume.

LI DERVÉS

Vous i mentés ! C'est une plume.

Alés ! Ele est ore a Paris.

(v. 1040-1043)

LE PÈRE DU FOU

Tenez ! Mangez donc cette pomme.

LE FOU

Menteur ! C'est une plume.

Partez ! Elle est maintenant à Paris.

Le fou semble très bien connaître la situation du Puy ; d'ailleurs Henri partage ses vues. Il s'intéresse aux chansons de geste : en un mot, il est presque un expert de la vie littéraire arrageoise.

LI DERVES

Bien kié de lui !

Je sui miex prinches qu'il ne soit.

A sen Pui canchon faire doit,

Par droit, maistre Wautiers As Paus

Et uns autres, leur paringaus,

Qui a non Thoumas de Clari.

L'autr'ier vanter les en oï.

(v. 406-411)

LE FOU

La belle merde que voilà !

Je suis mieux prince qu'il n'est.

A son Puy, maître Gautier Aux Paux

Doit justement faire une chanson ;

Un autre aussi, leur pareil,

Qui s'appelle Thomas de Clari.

Je les ai entendus s'en vanter l'autre jour.

LI DERVES

J'ai d'Anseis et de Marsile

Bien oï canter Hesselin.

Di je voir ? Tesmoins ce tatin !

Ai je employé bien .XXX. saus ?

Il me bat tant chis grans ribaus

Que devenus sui uns cholés.

(v. 536-541)

LE FOU

Je viens d'entendre Hesselin

Chanter d'Anseis et Marsile.

Pas vrai ? A preuve cette claque !

N'ai-je pas bien employé trente sous ?

Il me bat tant ce grand voyou

Que je suis devenu un palet.

Il ne respecte apparemment pas les règles élémentaires de la pragmatique linguistique ; en effet, dans son discours, ce n'est pas la teneur du propos qui prime mais davantage l'harmonie des sons.

LI PERES

Or cha ! Levés vous sus, biaux fiex,

Si venés le saint aourer.

LI DERVÉS

Que c'est ? Me volés vous tuer ?

(v. 390-392)

LE PÈRE

Par ici ! Levez-vous, mon fils,

Et venez adorer le saint.

LE FOU

Quoi ? Voulez-vous me tuer ?

GUILLOS

Par foi, encore est che bien chi

Uns des traits de le vielle danse.

LI DERVES

Ahai ! Chis a dit c'on me manse

Le gueule ! Je le vois tuer.

(v. 513-514)

GUILLOT

Pardi ! Voilà encore un des tours

A quoi on reconnaît le vieux compère.

[parlant de Maître Henri]

LE FOU

Aïe ! Il a dit qu'on me serre

Le cou ! Je vais le tuer !

LI PERES

Or cha ! Levés vous sus, biaux fiex :
J'ai encore men blé a vendre.

LI DERVES

Que c'est ? Me volés mener pendre,
Fiex a putain, leres prouvés ?
(v. 1080-1083)

LE PÈRE

Allons ! Levez-vous, mon fils :
J'ai encore mon blé à vendre.

LE FOU

Quoi ? Vous voulez me mener pendre,
Fils de pute, fieffé coquin !

Seul son père semble le comprendre, du moins en partie. Isolé du reste du monde, il passe de l'angoisse à l'agressivité.

LI PERES

Hé ! sire, il ne feroit aussi
En maison fors desloiauté.
Ier le trouvai tout emplumé
Et muchié par dedens se keute.
(v. 1048-1051)

LE PÈRE

Hé ! monsieur, c'est qu'il ne ferait
Chez nous que des méchancetés.
Hier, je l'ai trouvé tout couvert de plumes
Et caché au fond de son édredon.

Retenons également qu'il introduit « les problèmes les plus délicats : religion et reliques, clergie (bigamie), poésie officielle et traditionnelle. »³¹¹

Dans la pensée médiévale, le vice et la bêtise sont associés à la folie. Le fou est compris comme un non-croyant refusant la sagesse divine. Ce qu'il tient pour la vérité, la réalité et la beauté n'est qu'erreur, mensonge et laideur. Il est porteur, de toute évidence, d'une folie énigmatique parmi les hommes sains d'esprit. Exclusion et mépris, tel est le sort qu'on lui réserve. Dès lors que le fou signale certaines frontières, il peut servir de points de repère aux autres. Toute transgression commise par le truchement du fou modifie notre propre perception de ces normes. Le fou littéraire remplit également une autre fonction, celle de provoquer le rire par ses violations délibérées des normes en vigueur et par son comportement anormal, voire obscène. Par là même, il livre au lecteur d'aujourd'hui des indices importants qui lui permettent de reconstruire ce qui à l'époque était considéré comme « normal ».

Dans la pièce qui nous occupe, le fou jouit d'une liberté langagière illimitée, il ne se soucie ni des normes du Puy, ni des restrictions religieuses. Son mode d'expression ne correspond guère à la conception qu'on se fait de la santé intellectuelle. S'il n'incarne pas la figure du sage fou, il n'en est pas moins bien informé sur certains événements du monde culturel (la cause des bigames, les célèbres jongleurs, la situation du Puy, les agissements du moine). Ce personnage n'est donc pas gauche par nature, mais adopte en connaissance de cause une attitude destructive. Le comique résulte pour une large part des jeux de mots reposant avant tout sur des jeux de sonorités négligeant le contenu. Le fou trans-

311 Jean Dufournet, *Adam à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, p. 339.

gresse ainsi l'ordre établi et reconnu par les autorités établies et pénètre dans un domaine prohibé. Ce personnage d'action, de nature plutôt affective, est constamment sous l'emprise d'une agitation fébrile : état qui le pousse à agir sans réfléchir, autrement dit à accomplir des actes irrationnels.

Monde virtuel

Le comique travaille par le truchement de la langue et sur la langue, l'un des éléments les plus fondamentaux que l'être humain expérimente. Il n'est donc pas surprenant d'apprendre que le fou enfreint avant tout les normes de cette « entité ». Les règles linguistiques en vigueur sont marquées du sceau de la littérature courtoise d'influence religieuse. Le « mode d'écriture » représenté par le fou correspondrait aux formes de la littérature du non-sens, de l'anti-lyrique s'opposant justement à cette totalité. La condition préalable à ce processus est une connaissance approfondie des formes dites « classiques ». Le père du fou est un spécialiste en la matière. L'anti-lyrique³¹² vient confirmer ce désir de remplacer l'ancien par du nouveau, même si rien n'est encore définitif pour ce qui concerne la forme et le contenu à donner.

c) Walet

Monde réel et monde représenté

Walet³¹³ se prend pour un fou, du moins tente-t-il d'en donner une représentation crédible.

- 312 Le registre de l'anti-lyrique se réfère aux formes lyriques parodiées et aux formes particulières de non-sens (fatrasie, resverie, derverie). Cf. Pierre Bec, *La lyrique au Moyen Âge (XIIe – XIIIe s.). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. I. Etudes*. Zumthor, Paul, « Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot) », p. 5-18. Ralph Dutli, *Fatrasien. Absurde Poesie des Mittelalters*.
- 313 Les commentateurs adoptent un autre point de vue. Pour Gertrud Lütgemeier, *op.cit.*, p. 112-113), Walet ne fait que jouer au fou (v. 342-349 ; 354-357 ; 372-375). Il recourt sur le plan linguistique à des contenus dépourvus de sens, à des tics de langage, à une pseudo-logique et à un rapport non approprié aux choses et aux mots. Alfred Adler, *op. cit.*, p.19, et Jean Dufournet, *op.cit.*, p. 222 et p. 304-306, établissent un lien entre la folie de Walet et le métier de *menestreus*. « Walet (v. 352-355) est-il fou pour croire que son père et un « boins menestreus », ou pour vouloir rivaliser avec lui ? Ce personnage réunit en lui ainsi deux qualités celle de poète et celle de fou. » ; « Walet fait preuve d'une triple manifestation de la folie : 1. folie d'aspirer à être ménestrel et vieilleur ; 2. folie de vouloir ressembler à son père ; 3. folie que d'estimer à un tel prix une

WALES

Sains Acaires, que Diex kia,
 Donne m'assés de poi pilés ;
 Car je sui, voi[r], un sos clamés[.]
 (v. 342-344)

WALET

Saint Acaire, merde de Dieu,
 Donne-moi beaucoup de purée de pois ;
 Car je suis, pour sûr, un fou avéré[.]

Henri et Riquier comptent Walet parmi les sots avérés.

MAISTRE HENRIS

Par foy, dont lo jou c'on i maint

Walet ains qu'il voist empirant.

RIKIERS

Or cha ! Sus, Walet, passe avant !
 (v. 337-340)

MAÎTRE HENRI

Pardi ! En ce cas je conseille qu'on lui
 [amène

Walet avant qu'il n'aille plus mal.

RIQUIER

Par ici donc ! Debout, Walet, avance !

La relation entre le moine et Walet est ambivalente ; ce dernier interpelle le moine en recourant à l'hypocoristique *biaus nié*, il lui offre un présent (un fromage), néanmoins, le moine le tient pour fou.

WALES

Biau nié, aussi bon vielere³¹⁴
 Vauroie ore estre comme il fu,
 Et on m'eüst ore pendu
 Ou on m'eüst caupé le teste !

LI MOINES

Par ma foi, voirement est chis beste !
 Droit a s'il vient a saint Acaire !
 (v. 354-359)

WALET

Mon nièveu, je voudrais être aujourd'hui
 Aussi bon joueur de vièle qu'il a été,
 Dût-on pour ça me pendre
 Ou me couper la tête !

LE MOINE

C'est sûr, il est vraiment bête celui-là !
 Il fait bien de venir trouver saint Acaire !

Jean de Salisbury († 1180, évêque de Chartres) condamne sévèrement les jongleurs³¹⁵, qu'il place sur le même plan que les prostituées. Saint Thomas d'Aquin ne porte pas un jugement plus indulgent sur les acrobates, les jongleurs et les musiciens avec une exception cependant : les jongleurs qui racontent la vie des saints et les exploits princiers sont tolérés³¹⁶. Au XIII^e siècle, la profession de jongleur est certes revalorisée.

telle réussite. » Il est intéressant de retenir que le terme de *menestreus* est utilisé dans le *Jeu de Robin et Marion* de manière négative « Je sui chi venus pour vous deus / Car je ne sai ques menestreus / A cheval pria d'amer ore / Marotain ; si me douch encore / Que il ne reviegne par la. » (v. 249-253).

314 Grace Frank, « *Biaus niés* », p. 92-93.

315 Edmond Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*. Saint Thomas, *ST II-11 9 qu. 168, 178*. Jacques Le Goff, « Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval », p. 41-57.

316 Cf. Silvana Vecchio, Caria Casagrande, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe-XIIIe siècles) » p. 913-928. Martine Clouzot, « Un inter-

sée, toutefois elle n'en reste pas moins condamnable. Les jongleurs, pionniers de la création théâtrale, pressentent le nouveau besoin de divertissement de la population citadine et y répondent par des représentations associant la pantomime au langage.

Walet n'attaque pas vraiment l'ordre religieux par ses propos obscènes. Il crée davantage une sorte de liberté individuelle provisoire qui consolide plus le système qu'il ne le déstabilise. Il perturbe consciemment les règles qui y ont cours. Cette subversion contribue à détendre momentanément l'atmosphère. Dès lors qu'il cherche à nuire à la religion, il apparaît comme le seul et véritable personnage carnavalesque de la pièce, au sens bakhtinien du terme. L'originalité du fou ainsi que les compétences techniques de son père lui font entièrement défaut. La banalité fait ici place à l'originalité. Ses actes reposent de toute évidence sur une causalité qui lui est étrangère.

Dès le XIII^e siècle, la position des théologiens envers les jongleurs s'assouplit. On assiste à une sorte de libéralisation de leur activité. Les représentants de l'ordre franciscain favorisent l'intégration des jongleurs dans la société. A Arras, le jongleur jouit d'un statut privilégié, comme en témoigne la *Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras*.

Monde virtuel

Walet représenterait le « mode d'écriture » d'un jongleur inexpérimenté traitant aussi bien de contenus religieux que de contenus profanes ; l'obscénité pourrait renvoyer aux fabliaux. Il pourrait s'agir d'un pâle imitateur du « mode d'écriture » Jean Bodel.

5) Saint, Hellequin et Croquesot

a) Culte des saints au Moyen Âge

Monde réel et monde représenté

Le Moyen Âge n'a certes pas inventé le culte des saints, mais il l'a considérablement développé. Déjà au IV^e siècle la vénération des saints³¹⁷

médiaire culturelle au XIII^e siècle : le jongleur », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, Hors-série, 2 (2008). Mis en ligne le 24 janvier 2009. <http://cem.revues.org/>

317 Vauchez André. « Saints admirables et saints imitables : les fonctions de l'hagiographie ont-elles changé aux derniers siècles du Moyen Âge ? » p. 161-172. « Il est certain que, aux XIII^e et XIV^e siècles, de nombreux textes hagiographiques – surtout en langue vernaculaire, il est vrai – présentent moins leur héros comme un modèle à imiter que comme un intercesseur efficace » p. 166. « [Les saints des XII^e et XIII^e siècles dans la

était très répandue. Le saint, reconnu comme tel par l'Église, intercède entre le ciel et la terre. Au XIII^e siècle, il est avant tout un personnage défunt célèbre qui, pour l'amour de Dieu, a subi dans sa vie maintes persécutions et souffrances. Les supplices des saints sont très souvent mis en relation avec le calvaire du Christ. On attribue à la dépouille du saint des pouvoirs surnaturels qui restent intacts même après que la dépouille a été dépecée. L'expression « mourir en odeur de sainteté », très populaire au Moyen Âge, dit qu'après la mort, le cadavre des saints ne sentait pas mauvais. Ainsi, dans le cadre du culte des reliques³¹⁸, chaque partie du corps sacrifié d'un saint, source de salut et de rédemption, peut être vénérée, d'où le vol organisé de ces reliques (cf. par ex. Vézelay et la Provence). Cette forme de dévotion n'était pas sans être parfois accompagnée de superstitions populaires, ce qui amena certains groupes à s'opposer à cette pratique.

Monde virtuel

Nous avons établi un rapport entre le ciel et l'espace du religieux, de la Révélation et du néo-platonisme. Quant à la terre, nous l'avons comprise comme le lieu de la pratique littéraire. Un « mode d'écriture » représenté par un saint, intercède entre les valeurs spirituelles absolues et celles de la vie pratique. Par le truchement de la grâce divine, son efficacité n'est pas limitée dans le temps.

b) Saint Léonard

Monde réel et monde représenté

Le médecin rassure Henri : un ventre enflé ne signifie pas nécessairement qu'une grossesse est en cours.

LI FISISCIENS

Cha dont ! Diex i ait part !

Tu as le mal saint Lienart,

Biaus preudons, je n'en voeil plus vir. Mon brave, j'en ai assez vu.

MAISTRES HENRIS

Maistre, m'en estuet il gesir?

LI FISISCIENS

Nenil, ja pour chou n'en gerrés.

(v. 233-237)

LE MÉDECIN

Donne donc ! A la grâce de Dieu !

Tu as le mal de saint Léonard,

MAÎTRE HENRI

Docteur, faut-il que je me couche?

LE MÉDECIN

Non, il n'y a pas de quoi vous coucher.

Légende dorée] offrirent à la méditation des fidèles l'exemple de saints anciens et traditionnels, pour la plupart des martyrs, qui soumis par leurs persécuteurs aux pires tourments, n'avaient pas renié Dieu.» p. 170.

318 Edina Bozóky, *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis. Protection collective et légitimation du pouvoir.*

L'histoire et le culte de saint Léonard³¹⁹ apparaissent au XI^e siècle. Dans sa chronique (écrite en 1208), le moine bénédictin Adémar de Chabannes rapporte les miracles de saint Léonard dans le Limousin. A la même époque, Ildegarius de Limoges rédige la vie de saint Léonard. Il était issu d'une famille noble, proche de la famille royale de Clovis. Il s'attacha au service de l'archevêque de Reims. Chargé par le roi d'examiner le bien-fondé des condamnations de prisonniers, saint Léonard gagna rapidement l'estime des prisonniers et des croisés. Il fut connu également en Allemagne où l'on construisit la première Église en son honneur en 1109. Il mourut en 559 dans son ermitage sur la rive droite de la Vienne. On fonda une abbaye sur sa tombe en 848.

L'idée principale retenue par la critique est la suivante : « Pour interpréter le vers [234] de la *Feuillée*, [...] il faut conserver au premier plan cette idée de captivité qui convient bien à l'ensemble de la pièce. Le *Jeu* est, en quelque sorte, la drame ou la comédie de gens qui sont prisonniers d'Arras, qu'ils en aient conscience, comme Adam ou non. »³²⁰

Monde virtuel

Saint Léonard représenterait un « mode d'écriture » intercédant entre le droit divin et le droit terrestre ; tâche légitime pour un « mode d'écriture » habité par la grâce. Qu'en est-il dès lors qu'un « mode d'écriture », privé de la grâce, tente de remplir une fonction analogue ? Il ne peut s'agir que d'un comportement pathologique. Le mal de saint Léonard consisterait ainsi en une tendance malade à se dégager de tous liens. Cette captivité touche aux attaches territoriales.

c) Saint Acaire

Monde réel et monde représenté

Le discours du moine confère au saint une présence quasi physique, alors qu'il n'a avec lui que le reliquaire.

LI MOINES

Segneur, mesires sains Acaires
 Vous est chi venus visiter.
 [...]
 Et d'une abenguete petite
 Vous poés bien faire du saint.
 (v. 322-337)

LE MOINE

Messieurs, monseigneur saint Acaire
 Vient chez vous vous rendre visite.
 [...]
 Et avec une pièce toute petite,
 Vous pouvez vous faire bien voir du saint.

319 Cheirézy Céline, « Hagiographie et société : l'exemple de saint Léonard de Noblat », p. 417-435.

320 Jean Dufournet, édition du *JdlF*, p. 158-159, note 234.

Saint Acaire jouit d'une grande popularité, tous les personnages de la pièce semblent bien le connaître.

MAISTRE HENRIS

Walet, foy que dois saint Acaire[.]
(v. 350)

MAÎTRE HENRI

Walet, par saint Acaire qui t'entend[.]

GUILLOS

Que c'est ? Mesires sains Acaires,
A il fait miracles chaiens ?
(v. 922-923)

GUILLOT

Quoi ? Monseigneur saint Acaire
A-t-il fait des miracles par ici ?

LI OSTES

Or puis preeschier !
De saint Acaire vous requier[.]
(v. 1017-1018)

LE PATRON

A mon tour de prêcher !
Au nom de saint Acaire, je m'adresse à
[vous.]

LI PERES AU DERVE

Certes, sire, che poise mi.
D'autre part, je ne sai que faire,
Car s'il ne vient a saint Acaire,
Ou ira il le querre santé ?
(v. 1034-1037)

LE PÈRE DU FOU

Pour sûr, monsieur, j'en suis désolé.
Mais d'un autre côté, je ne sais que faire,
Car s'il ne vient pas trouver saint Acaire,
Où ira-t-il chercher sa guérison ?

Walet est amené à témoigner sa reconnaissance par un baiser :

LI MOINES

Walet, baise le saintuaire,
Errant, pour le presse qui sourt.
WALES

LE MOINE

Walet, donne un baiser au reliquaire,
Vite, à cause de la foule qui arrive.
WALET

Baise aussi, biaux niés Walaincourt ! A ton tour, mon nièveu Walaincourt !
(v. 360-362)

[Un baiser !]

Les reliques, de par leur nature, excluent toute critique. On leur voue un fervent attachement. L'effet de saint Acaire se mesure à la portée que lui confère le moine, en tant que représentant de l'Église. Le fondement nécessaire à une telle portée relève de la piété du peuple.

Le personnage historique de saint Acaire († 640) n'est pas une forte personnalité. Moine bénédictin, il entra au service de saint Eustache, abbé de Luxeuil. Vers 621, il devint évêque de Tournai et Noyon. Il connut l'évêque d'Arras et de Combrai, il ne devait donc pas être inconnu de certains clercs arrageois. « Saint Acaire, écrit Dufournet, est lié à la folie dans de nombreux textes : *Roman de Renart* [...], *Chansons et dits aratésiens* [...], *Les Lamentations de Matheolus* [...]. » Toutefois ce ne sont pas les reliques de saint Acarius qui reposent à Haspres, mais celle de

saint Aichadrus, « abbé de Jumièges en Normandie mort vers 687 »³²¹. Nous aurions ainsi affaire à une confusion des deux noms.

Monde virtuel

Les os des saints figurent une présence particulière, durable et inhérente au « mode d'écriture », autrement dit cette essence contribue à l'efficacité du « mode d'écriture » indépendamment de la mort de l'auteur à l'origine de ce « mode d'écriture ». Outre cette qualité impérissable, on attribue au « mode d'écriture » saint Acaire le pouvoir de réaliser des miracles. Cette faculté se traduit sur le plan du texte initial par la guérison des insensés. Rappelons que ces derniers ont été mis en relation avec des « modes d'écriture » dont la pensée ne correspondait pas à ce qui était idéologiquement conforme aux exigences requises par les autorités en place, à une époque donnée : en l'occurrence conforme à la pensée néo-platonicienne.

Au Moyen Âge, seuls les « modes d'écriture » chrétiens relevant des autorités sont capables de produire un tel effet. Par *autorités*, nous entendons les pères³²² et les docteurs de l'Église et en particulier saint Augustin. La nature de ces « modes d'écriture » réside dans la dogmatique chrétienne, en d'autres termes dans l'interprétation de l'histoire du salut. Les reliques de saint Acaire représenteraient ainsi la dogmatique chrétienne décrite et dépeinte dans les « modes d'écriture » des pères de l'Église (et en particulier dans celui de saint Augustin).

d) Hellequin et Croquesot

Monde réel et monde représenté

Croquesot entre en scène et en sort en prononçant la même formule.

CROQUESOS

Me siet il bien li hurepiaus ?
(v. 590-836)

CROQUESOT

La cagoule me va-t-elle bien ?

Il sert d'intermédiaire entre Hellequin, son maître, et Morgue.

RIKECE RIQUIER

A cui ies tu, di, barbustin ?
[...]

A qui es-tu, dis, croquemitaine?
[...]

321 Jean Dufournet, édition du *JdlF*, p. 164.

322 L'Église distingue officiellement les « pères » (des origines à saint Isidore de Séville inclus) et les « docteurs » (saint Albert, saint Bonaventure, saint Thomas, saint Bernard, etc.).

CROKESOS

Au roy Hellekin
 Qui chi m'a tramis en message
 A me dame Morgue le sage
 Que mesure aime par amour.
 (v. 603-607)

CROQUESOT

Au roi Hellequin
 Qui m'a envoyé ici en ambassade
 Auprès de madame Morgue la savante
 Que monseigneur aime d'amour.

Il porte une attention particulière à la roue de la Fortune.

CROKESOS

Dame, qu'est che la que je voi
 En chele roe ? Sont che gens ?
 (v. 766-767)

CROQUESOT

Madame, qu'est-ce que c'est que je vois là
 Sur cette roue ? Ce sont des gens ?

Morgue, après avoir été charmée par Sommeillon, finira néanmoins par choisir Hellequin.

CROKESOS

Mesire en est en jalousie[.]
 (v. 733)

CROQUESOT

Monseigneur en est très jaloux[.]

MORGUE

Amistés
 Porte ten seigneur de par mi !
 (v. 762-763)

MORGUE

Transmets
 Mes amitiés de ma part à ton maître !

Gustave Cohen établit un rapprochement entre la formule de Croquesot et une anecdote historique citée par Étienne de Bourbon³²³ dans laquelle les cavaliers de la maisnie Hellequin se demandent l'un à l'autre *sedet mihi bene capucinum* ? Croquesot recourt à la version en langue vernaculaire.

Il convient, semble-t-il, de bien distinguer le personnage de légende Hellequin³²⁴, issu du folklore, du personnage théâtral de notre *Jeu* portant le même nom. En effet, ce dernier semble ne rien avoir en com-

323 Étienne de Bourbon (1190/95-1261), un dominicain, est l'auteur d'un recueil d'anecdotes, intitulé *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* ou encore *Tractatus de donis Spiritus Sancti*, qui contient quelques 3000 récits, *exempla*, organisés en 7 parties, selon les dons du Saint-Esprit. L'ouvrage, resté inachevé, comprend 5 parties (la crainte, la piété, la science, la force et le conseil), *DLFMA*, entrée « Étienne de Bourbon », p. 419.

324 Jean Claude Schmitt, *Les revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*. Margherita Lecco, *Il motivo della mesnie Hellequin nella letteratura medievale*. Anne Lombard-Jourdan, *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre de la France, chapitre VIII, Hellequin et sa Mesnie*.

mun avec le premier, l'analogie des noms mise à part. Certes, ce rapprochement n'est pas gratuit.

Hellequin, l'une des figures les plus mystérieuses du folklore médiéval européen, apparaît dans de nombreux textes français et latins, accompagné le plus souvent de sa Mesnie, un cortège d'âmes damnées. La croyance populaire associe les orages violents, dus aux changements des saisons, à l'image des âmes condamnées à chevaucher le ciel sans répit, guidées par un mystérieux démon et escortées par une horde de chiens aboyant en punition de leurs péchés. Adam de la Halle fait également allusion à la présence d'une cohorte d'âmes tourmentées aux côtés d'Hellequin.

La première mention de la *Mesnie Hellequin* se trouve chez Orderic Vital³²⁵, un historien anglais de la fin du XI^{ème} siècle. Au XIII^{ème} siècle, les textes évoquant Hellequin deviennent de plus en plus nombreux. Citons quelques vers du *Tournouement Antécrist* de Huon de Merly :

De la maisnie Hellequin
Me membra quant l'oi venir ;
L'on oïst sun destrier henir
De par tut le tornoïement.

L'apparition de ce personnage dans le texte d'Adam de la Halle est bien différente. C'est en sa qualité d'amant courtois de Morgue qu'il agit. Afin d'accroître l'efficacité de sa lettre, il recourt à Croquesot, qui ne manque pas de souligner la teneur du message, à savoir l'amour que son maître porte à la fée Morgue.

Monde virtuel

Hellequin représenterait un « mode d'écriture » non chrétien, issu très probablement du monde antique (voir *les lieux de séjour*) cherchant à exercer une influence sur les genres lyriques profanes du moment (voir *Morgue*, un genre basique) et dont l'efficacité est intemporelle. Son concurrent, Sommeillon, est un « mode d'écriture » d'orientation néo-platonicienne présentant des traits courtois et aristocratiques.

Deux conceptions de l'idéal, issues de l'Antiquité, exercent une influence majeure sur la littérature du Moyen Âge. La première ressortit à la pensée scientifique. Les fondements théoriques nous sont livrés par

325 « Haec sine dubio familia Herlechini ; a multis eam olim visam audivi ; sed incredulus relationes derisi, qui certa indicia nunquam de talibus vidi. » Orderic Vital, *Historia ecclesiastica*, VIII, n°17, p.371. Pour l'étymologie du nom Hellequin, voir Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le jeu dramatique de la Feuillée*, p. 155.

la doctrine platonicienne dualiste (d'un côté le monde des choses sensibles, de l'autre le monde des idées). Plotin propose une nouvelle interprétation de certains motifs platoniciens, à partir de laquelle il construit son propre système philosophique. Le passage de la beauté physique (monde sensible) à la connaissance du beau (monde des idées éternelles) du *Banquet*, est compris par Plotin comme un retour en arrière, le monde étant issu d'un principe divin. L'objectif éthique de l'individu vise à s'unir au divin. Un « mode d'écriture » courtois s'approprie cette vision du monde et s'efforce d'atteindre la connaissance du beau et la perfection éthique.

La seconde relève du monde de la littérature, elle se rencontre chez Virgile, notamment dans les *Bucoliques*. Cet idéal littéraire n'équivaut pas à une représentation utopique de la réalité, comme on pourrait être tenté de le croire, mais correspond à une réalité fantastique. Virgile s'inspire des pastorales de Théocrite. Cependant, ses bergers ne sont pas de ce monde, ils jouissent d'une jeunesse éternelle dans un lieu paradisiaque, l'Arcadie³²⁶. Il ne peut être question de bergers authentiques qu'en second lieu, puisque ceux-ci représentent également des poètes dont la préoccupation majeure est l'amour ; un amour exempt d'affectation, de contrainte ; en d'autres termes, il est aux antipodes de l'amour noble de nature platonicienne. Par ailleurs, deux thèmes essentiels réapparaissent de manière récurrente, d'un côté les renvois à la nature et de l'autre le recours à une langue issue, pour une large part, de la langue courante et dénuée d'ornements. Des passages stylistiquement très travaillés sont insérés dans des passages moins élaborés afin d'en souligner clairement le contraste.

Les deux « modes d'écriture » Sommeillon et Hellequin représentent deux conceptions différentes de l'amour. Le premier se fonde sur le néo-platonisme, le second sur la conception virgilienne. En effet, le second n'est pas l'esclave de l'amour, il n'est pas à la recherche de la perfection. Par ailleurs, tous deux ne recourent pas à la même argumentation. Celle de Hellequin semble plus efficace (cf. *le cheval*).

Quant à Croquesot, il désigne un « mode d'écriture » dont la tâche consiste à accroître l'efficacité des « modes d'écriture » païens évoluant dans un environnement chrétien. En d'autres termes, il est question de les christianiser, de les interpréter sous un angle chrétien. Virgile était un représentant significatif de la culture païenne avant d'être récupéré par la pensée chrétienne. Le nom « Croquesot » peut être compris comme une volonté de convertir les sots qui ne saisissent

326 L'historien Polybe, excellent connaisseur de l'art de la guerre, décrit l'Arcadie, patrie des bergers, au 2^{ème} siècle avant J.-C. Chez les Arcadiens, les enfants ont l'habitude de chanter très jeunes et de rivaliser dans les concours de chant.

pas la véritable valeur de ces modes d'écritures et vénèrent des qualités païennes mal comprises.

PERSONNAGES FÉMININS

1) Personnages féminins mortels

Monde réel et monde représenté

La portée des personnages féminins mortels dans notre pièce est étroitement liée à leur rapport au monde masculin. Les personnages les plus significatifs portent un nom. Dame Douce présente une particularité dans la mesure où cette dénomination désigne aussi bien une personne spécifique qu'un caractère général. Nous rencontrons également des groupes d'individus : les « femmes de Garance » (v. 294) et les « vieilles femmes de la ville » (v. 846).

Monde virtuel

Les personnages féminins mortels dénommés correspondent à certaines formes génériques, soumises aux transformations temporelles. Leur espérance de vie est limitée. Les dénominations de groupe renvoient à un compendium de plusieurs genres qui se rejoignent par certains traits.

a) Maroie

Monde réel et monde représenté

La description de la première rencontre entre Adam et sa future femme s'inscrit dans le cadre du *locus amoenus* (avec tous ses éléments constitutifs : *chans d'oiseillons*, *haut bos*, *fontele*), lieu commun de la chanson courtoise et de la reverdie :

ADANS
Esté faisoit bel et seri,
Doux et vert et cler et joli,
Delitavle en chans d'oiseillons,

En haut bos pres de fontenele
Courans seur maillie gravele
(v. 63-67)

ADAM
Il faisait un été superbe et serein,
Doux, verdoyant, clair, plein de joie.
Que les chants des oiseaux rendaient
[délicieux,
Au fond d'un bois, près d'une source
Qui courait sur les mailles du sable.

Adam décrit Maroie dans le détail selon une double temporalité : autrefois, modèle par excellence de la dame courtoise et idéale ; aujourd'hui, dénuée de tous ses attraits d'antan :

ADANS

Adont me vint avisions
 De cheli que j'ai a feme ore,
 Qui or me sanle pale et sore.
 [Adont estoit blanke et vermeille],
 Rians, amoureuse et deugie.
 Or le voi crasse, mautailleie,
 Triste et tenchans.
 (v. 68-74)

ADAM

C'est alors que je vis – la belle apparition –
 Celle que j'ai maintenant pour femme
 Mais qui me semble livide, jaunâtre.
 Alors elle était blanche et rose,
 Rieuse, aimable et svelte.
 Et je la vois tout empâtée, mal bâtie,
 Grise et grondeuse.

Maroie était autrefois pourvue de qualités idéales. Arrêtons-nous brièvement sur la notion d'idée et sur sa signification dans ce contexte. De manière simplifiée, nous dirions que l'idée (*eidos*, *idea*) désigne au sens philosophique ce que l'esprit peut se représenter par opposition à ce qui relève de l'action. Chez Platon, elle est l'essence purement intelligible des choses sensibles ; ces dernières n'en sont que le pâle reflet. L'idée suprême est l'être ; s'ensuivent l'idée du bien, du beau et du vrai. Les néo-platoniciens comprennent l'idée comme l'expression du principe universel suprême. Au Moyen Âge, l'idée devient « pensée de Dieu », elle est pour ainsi dire christianisée.

L'idée fondamentale de la poésie aristocratique courtoise présente certaines analogies avec la théorie néo-platonicienne. La dame courtoise noble, mariée incarne l'idéal inaccessible de beauté, de bonté et de vérité. Inaccessible, elle l'est en raison de son statut civil, de ses origines et de ses attributs (la beauté, la bonté, la vérité). Elle se trouve au sommet de la hiérarchie étatique féodale. L'amour est un sentiment qui lie une personne à une autre en ce qu'elle a de particulier. Cette particularité réside dans le reflet de soi-même dans l'autre. Plus l'autre est parfait et plus grande sera l'imperfection de l'image de soi reflétée. La dame noble, en tant que personnification de ce qu'il y a de plus élevé, invite l'amant à se dépasser en vue de se rapprocher au plus près d'elle. Cette dernière acquiert ainsi une dimension religieuse. Maroie n'est dotée d'aucun trait individuel, ce qui ne surprend guère. Ce qui s'y trouve représenté c'est davantage l'idée esthétique générale en conformité avec le canon littéraire des attributs de la beauté classiques et récurrents dans la lyrique courtoise. Le grand chant courtois, pris ici comme modèle, entraîne une universalisation du sujet féminin. Ainsi, une certaine monotonie des motifs se fait jour.

Maroie présentait jadis toutes les caractéristiques d'une femme noble et mariée. Le fait qu'elle ait pu être épousée par Adam laisse penser que ses qualités étaient aussi idéales que la réalité le permettait. En d'autres termes, elles touchaient à la perfection. Prétendument aveuglé par l'amour, Adam n'a pas remarqué de défaut. Précisons toutefois que la question de savoir lequel des deux personnages a changé, Maroie ou Adam, demeure ouverte. D'ailleurs, le portrait est placé sous le signe de la subjectivité (*me sanle*). De plus, les remarques succinctes des com-

pères d'Adam (en particulier celles de Riquier et de Guillot) soulignent le caractère encore attrayant de Maroie.

Monde virtuel

Le personnage idéal de Maroie représenterait un genre significatif de la littérature aristocratique, probablement la lyrique courtoise. On pourrait également songer à un genre non aristocratique, mais néanmoins apparenté à ce dernier, la reverdie. Cependant aucune reverdie d'Adam de la Halle ne nous est parvenue, ce qui remet en question une telle hypothèse. Quoi qu'il en soit, ce genre reflète toutes les caractéristiques du néo-platonisme. Du moins le « genre Maroie » correspond-il à la version qui s'est rapprochée le plus de l'idéal.

b) Dame Douce

Monde réel et monde représenté

Dame Douce semble avoir une confiance solide dans le médecin.

DOUCE DAME

Biaus maîtres, consillié[s] m'aussi,
Et si prendés de men argent.

[...]

S'ai aportee pour moustrer
A vous de .III. lieues m'orine.
(v. 246-251)

DAME DOUCE

Docteur, donnez-moi aussi une consultation
Et acceptez de mon argent.

[...]

J'ai fait trois lieues pour apporter
Et vous montrer mon urine.

Sa déception n'en est que plus grande lorsqu'elle s'aperçoit que celui-ci ne se préoccupe guère de son état de santé. « Chis maus vient de gesir souvine. » « Ce mal s'attrape en couchant. » (v. 252). Désappointée et irritée, elle s'emporte : « Vous en mentés, sire ribaus ! / Je ne suis mie tel barnesse ! » « Vous êtes un menteur, grossier personnage ! / Je ne suis pas celle que vous croyez. » (v. 254-255). La réponse de Rainnelet achève de la mettre hors d'elle. « Tien ! Honnis soit te rouse teste ! » « Attrape ! Maudis sois-tu, rouquin ! » (v. 271). Elle finit par avouer sa grossesse et accuse Riquier d'être le père de son enfant illégitime. « Chiex viex leres le vaegna » « C'est ce vieux coquin qui me l'a planté » (v. 278). Dame Douce entretient, semble-t-il, une relation étroite avec les fées.

CROQUESOS

Dites me, vieille reparee,
A chi esté Morgue li fee
Ne ele ne se compaignie?
(v. 595-597)

CROQUESOT

Dites-moi, vieille recrépie,
Morgue la fée est-elle passée par ici
Avec ses compaignes ?

MAGLORE

Vés ! Dame Douche nous

[vient pruec.

(v. 848)

MAGLORE

Voyez ! Madame Douce

[vient nous chercher.

Elle se plaint d'avoir été outragée publiquement.

DAME DOUCE

On m'i a fait

Et dit par devant le gent lait,

Uns hom que je voeil manier.

Mais, se je puis, il ert en biere

Ou tournés che devant derriere,

Devers les piés ou vers les dois.

(859-863)

DAME DOUCE

On m'y a insultée

Du geste et de la voix devant tout le monde,

Un homme que je voudrais caresser.

Si je peux, on le retrouvera sur une civière

Ou tourné sens devant-derrrière

Vers les pieds ou vers les doigts.

La double attribution *Douce Dame* et *Dame Douce* renvoie à la dame du grand chant courtois et à son renversement. Nous voyons comme Adler l'antipode de Maroie. L'idéologie s'y rattachant devrait être, elle aussi, en opposition avec l'idéalisme néo-platonicien. Croquesot, en interpellant Dame Douce par l'expression « vieille réparée », établit un parallèle direct avec le motif de la vieille, de l'entremetteuse dont le désir est depuis longtemps éteint et dont les motivations sont extrêmement suspectes. Par ailleurs, la notion même de vieillesse est anti-courtoise ; *joven*³²⁷ désigne en occitan une attitude morale aussi bien qu'esthétique de l'esprit. Le jugement implacable du médecin, un représentant incontestable des valeurs traditionnelles, vient confirmer les attentes éveillées par le nom. Entre le médecin et Dame Douce règne un véritable rapport de pouvoir. L'appellation de « maître » et la confiance initiale que lui témoigne Dame Douce mettent en évidence son autorité en matière de diagnostic.

Monde virtuel

Comprendre Dame Douce comme l'antipode de Maroie signifie sur le plan virtuel se mettre à la recherche d'un genre s'opposant sur maints points au genre du grand chant courtois. Néanmoins le maintien du même nom laisse penser que certaines qualités ne sont pas entièrement niées. Une comparaison entre le grand chant courtois et certaines manifestations de la sotte chanson s'avère fructueuse. Cette dernière recourt à un vocabulaire concret, décrit des sentiments humains ordinaires – en

327 Anne Broussou-Cotto, « *Joven* » dans la littérature lyrique des XIIe et XIIIe siècles. Jean Frappier, « Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle », p. 135-156.

d'autres termes, elle crée un univers inconciliable avec l'idéal courtois de la *fin'amor*, tout en respectant la forme.

Ainsi Dame Douce représenterait-elle des formes génériques parodiées, conservant certains éléments d'une œuvre littéraire tout en en transformant d'autres, essentiels, en leur contraire. Nous ne songeons pas au démasquement parodique de données sociales, mais au renversement de certaines valeurs idéales mises en œuvre dans la lyrique courtoise d'une part, et d'autre part aux parodies ludiques des formes canoniques. Ce genre naît pour ainsi dire de l'abus d'une forme générique canonique dont la nature est remise en question.

La parodie³²⁸ a une histoire longue et complexe. Dans l'Antiquité, elle est à la fois un procédé de citation comique – insertion d'un passage succinct de nature tragique, lyrique ou épique – et un contre-chant. On assiste ainsi à une véritable aliénation du sens premier.

c) Agnès

Monde réel et monde représenté

Agnès, la fille de Dame Douce, entretient des rapports étroits avec les fées.

DAME DOUCE
J'ai annuit faite l'avangarde
Et me fille aussi vous pourwarde
Toute nuit a le Crois ou Pré.
(v. 852-854)

DAME DOUCE
Cette nuit, j'ai monté la garde
Et ma fille aussi vous a cherchées
Toute la nuit à la Croix-au Pré.

MAGLORE
Alons ! Nous vous irons aidier.
Prendés avoec Agnés vo fille[.]
(v. 868-869)

MAGLORE
Marchons ! Nous irons vous aider
Prenez avec vous Agnès votre fille[.]

A ce nom s'associe la légende de sainte Agnès, une martyre romaine du IV^e siècle, condamnée au bûcher puis décapitée pour avoir proclamé sa foi en Jésus-Christ, après avoir résisté aux menaces d'attenter à sa virginité et à sa vie. Le sermon *De Virginibus* prononcé par saint Ambroise (vers 375) nous en donne la plus ancienne représentation. Ce récit est repris entre autres dans *La Légende dorée*, compilée par Jacques de Voragine.

328 Pour la portée des notions de *parodie* et *satire* voir l'ouvrage de Jean-Claude Mühlethaler, Alain Corbellari et Barbara Wahlen (dir.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*.

Monde virtuel

L'absence de caractérisation de ce personnage nous amène à n'émettre que de vagues hypothèses sur sa possible signification virtuelle. Sa relation de filiation avec Dame Douce laisse supposer que le genre entretient un lien étroit avec les genres lyriques parodiés. De plus, un rapport avec la légende de la sainte ne peut être écarté. Compte tenu de ces données, il pourrait s'agir d'une forme parodique de la lyrique religieuse, comme les *sermons joyeux*. On pourrait également songer aux parodies en latin médiéval. Les formes littéraires avant tout bibliques et religieuses sont ici « mises à mal ». Cependant la parodie dont il est ici question ne porte pas atteinte à la nature des formes religieuses, contrairement aux genres figurés par Dame Douce, qui portent un préjudice notable aux genres parodiés.

d) Ève

Monde réel et monde représenté

Ève, la mère de Hane, est également une femme querelleuse à laquelle son fils semble très attaché. Elle n'est mentionnée qu'une seule fois par Adam au vers 320 : « Aussi a dame Eve vo mere. »

Ève renvoie indubitablement à l'*Ancien Testament* (Ge 3,20), à la femme du premier homme. Sur le plan littéraire, elle fait allusion aux premiers jeux liturgiques. D'abord en latin médiéval, ces derniers voient le jour au X^e siècle. Ils sont étroitement liés aux fêtes religieuses (avant tout Pâques et Noël). Le premier Jeu (semi-)liturgique en langue vernaculaire (avec des refrains chantés par le chœur en latin) s'intitule justement le *Jeu d'Adam et Eve*.

Monde virtuel

Ève représenterait les nombreux genres³²⁹ littéraires issus de la Bible et à partir desquels le « mode d'écriture » Hane s'élabore aussi bien du point de vue formel que de celui du contenu. Elle pourrait également figurer le genre du « jeu liturgique ».

329 Voir Hans Robert Jauss, « Théorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters ».

2) Personnages féminins immortels

a) Fées

Monde réel et monde représenté

Riquier est le premier à introduire le thème des fées.

RIQUECE AURRIS

Sire moines, volés bien faire ?

Metés en sauf vo saintuaire.

Je sai bien, se pour vous ne fust,

Que piecha chi endroit eüst

Grant merveille de faerie :

Dame Morgue et se compaignie

Fust ore assise a ceste tavle ;

Car c'est droite costume estavle

Qu'eles viennent en ceste nuit.

(v. 560-567)

RIQUIER AURI

Monsieur, le moine, voulez-vous faire une
bonne chose ?

Mettez votre reliquaie à l'abri

J'en suis sûr, si vous n'aviez pas été là,

Depuis longtemps il y aurait eu ici même

Une merveilleuse féerie :

Madame Morgue et ses compagnes

Seraient déjà assises à cette table,

Car c'est une coutume bien établie

Qu'elles viennent au cours de cette nuit.

Rainelet ne croit pas au caractère inoffensif des fées et appréhende leur venue.

RAINNELES A ADAM

Aimi ! Sire, il a peril !

Je vauroie ore estre en maison.

RAINELET À ADAM

Misère ! Monsieur, c'est dangereux !

Je préférerais être chez moi.

ADANS

Tais t', il n'i a fors que raison :

Che sont beles dames parees.

RAINNELES

En non Dieu, sire ! Ains sont les fees ! Grand Dieu, monsieur ! Non !

Je m'en vois.

(v. 584-589)

ADAM

Tais-toi ! Tout ça est

[parfaitement raisonnable :

Ce sont de belles dames élégantes.

RAINELET

Grand Dieu, monsieur ! Non !

[Ce sont des fées !

Je m'en vais.

Adam et Riquier se sont chargés de préparer l'accueil des fées, cérémonie qui revient normalement à des femmes.³³⁰

CROKESOS

Dame, anchois que tout che

[fust prest

Ving je chi si que on metoit

Le tavle et c'on appareilloit.

CROQUESOT

Madame, je suis arrivé avant

[que tout fût prêt,

Pendant qu'on mettait la table

Et qu'on faisait les préparatifs.

330 Alfred Adler, *Sens et composition du « Jeu de la Feuillée »*, p. 27.

Et doi clerz s'en entremetoient,
 S'oï que ches gens apeloient
 Un de ches deus Riquece Aurri,
 L'autre Adan, filz maistre Henri[.]
 (v. 648-654)

Et deux clerz s'en occupaient :
 J'ai entendu qu'on les appelait,
 L'un des deux, Riquier Auri
 Et, l'autre, Adam, le fils de maître Henri[.]

Morgue occupe le rang le plus élevé dans la hiérarchie. Elle salue le messager et attribue les places à ses compagnes.

MORGUE
 A ! Bien vieignes tu, Croquesot !
 Que fais tes sires, Hellequins ?
 CROQUESOT
 Dame, que vostres amis fins :
 Si vous salue. Ier de lui mui.
 MORGUE
 Diex beneïe vous et lui !
 [...]
 MORGUE
 Croquesot, sié t'un petit la !
 Je t'apelerai maintenant.
 Or cha ! Maglore, alés avant,
 Et vous, Arsile, d'après li.
 Et je meïsmes se[r]ai chi
 Encoste vous en che debout.
 (v. 614-627)

MORGUE
 Ah ! Sois le bienvenu, Croquesot !
 Que fais ton maître, Hellequin ?
 CROQUESOT
 Madame, ce que doit faire votre serviteur :
 Il vous salue. Je l'ai quitté hier.
 MORGUE
 Dieu vous bénisse, lui et vous !
 [...]
 MORGUE
 Croquesot, assieds-toi là un moment !
 Je te rappelle dans un instant.
 Par ici ! Maglore, avancez !
 Et vous aussi Arsile, après elle.
 Et moi-même je m'assiérai
 A côté de vous, à ce bout.

Si Morgue et Arsile sont satisfaites du travail accompli par les deux clerz, tel n'est pas le cas de Maglore.

MORGUE
 Bele douche compaigne, esgarde
 Que chi fait bel et cler et net !
 ARSILE
 S'est drois que chiex qui s'entremet
 De nous appareillier tel lieu
 Ait beau don de nous.
 (v. 642-646)

MORGUE
 Ma chère amie, regarde
 Comme ici tout est beau, clair et propre !
 ARSILE
 Il est juste que celui qui se charge
 De nous préparer un tel décor
 Ait un beau don de nous.

MAGLORE
 Vois ! Je sui assi[s]e de bout
 Ou on n'a point mis de coutel.
 MORGUE
 Je sai bien que j'en ai un bel !
 ARSILE
 Et jou aussi !

MAGLORE
 Ho ! Je suis assise à un bout
 Où on n'a pas mis de couteau.
 MORGUE
 Je sais bien que j'en ai un beau !
 ARSILE
 Et moi aussi !

MAGLORE

Et qu'es[t] che a dire
Que nul n'en ai ? Sui je li pire ?

(v. 628-632)

MAGLORE

Qu'est-ce que ça veut dire
Que je n'en aie pas? Suis-je moins
[que vous ?

MAGLORE

Tant est a mi plus grans li deus
Quant vous les avés et je nient !

(v. 638-639)

MAGLORE

Mon chagrin est d'autant plus grand
Que vous en avez et moi non !

Dès lors que Morgue, Maglore et Arsile influencent le sort d'Adam et de Riquier, elles apparaissent comme les héritières des Parques³³¹ antiques, des Tria Fata mythologiques, filant le fil de la vie de chaque mortel sur des quenouilles. Cette conception mythique du temps et sa portée sur la destinée humaine laisse croire à l'existence d'une loi mystérieuse de la nature présidant à tous les processus mis en œuvre dans l'univers. L'avenir surtout ne semble pas prédéterminé, il résulte davantage d'une interaction entre le passé et le présent, le premier figurant une force destructrice qui défait, le second une force créatrice qui lie.

Isidore de Séville écrit dans ses *Etymologiae* (8,11) :

On distingue le Destin de la Fortune : la Fortune est le fait que, dans ce qui arrive fortuitement, il n'y a aucune cause manifeste, tandis que le Destin est enchaînement d'éléments singuliers fixés.

« Par cette définition, empruntée aux philosophes stoïciens et à Cicéron, Isidore fait clairement une distinction entre *Fatum*, le destin inéluctable fixé objectivement par les dieux (*heimarménè* pour les Grecs), et *Fortuna*, qui symbolise les vicissitudes de l'existence humaine telle qu'elle est vécue subjectivement par l'individu. »³³² Dans son ouvrage *La Consolation de la philosophie*³³³, Boèce, s'inspirant probablement de Proclus, dis-

331 Dans la mythologie germanique, ce sont les Nornes (de *normir*), trois sœurs, pareilles à des dieux, qui président au destin de l'homme ; Urd (ce qui est advenu), Verdande (ce qui est) et Skuld (ce qui adviendra), autrement dit, le passé, le présent et l'avenir. Dans la mythologie romaine, les Parques étaient au nombre de deux à l'origine, à savoir Decuma et Nona, la troisième est apparu sous l'influence grecque. Dans la mythologie grecque, ce sont les Moires (portions de destin assignées à chaque mortel), Clotho (la fileuse), Lachésis (qui tire le fil) et Atropos (l'inflexible qui le coupe). Représentées chez Homère et Hésiode, elles sont les filles de Zeus et de Thémis, les filles de la nuit.

332 Nicole Hecquet-Noti, « *Fortuna* dans le monde latin : chance ou hasard ? », p. 15.

333 Boèce, *Consolation de la Philosophie*.

tingue déjà le *fatum* de la *providentia*³³⁴ qu'il saisit comme deux aspects de la même volonté divine. Dans ce contexte, on parle souvent de *fatum platonicum*. Thomas d'Aquin³³⁵ traite de cette question dans la première partie de la *Somme théologique*. Le destin procède de la création, l'homme dispose cependant du libre arbitre.

La littérature du Moyen Âge semble connaître deux formes distinctes de fées : d'une part les fées marraines et de l'autre les fées amantes. Les premières³³⁶, invoquées à la naissance d'un enfant – et semblables en cela – aux Parques antiques, sont chargées de décider de son bonheur et de son destin. Dès le XII^e siècle, nous rencontrons le deuxième type de fées³³⁷, amantes d'un homme mortel. Il pourrait ici s'agir d'un modèle peignant les risques qu'encourt un amant.

Dans notre texte, les fées, en règle générale d'origine païenne, semblent entretenir un lien étroit avec la foi chrétienne. Morgue par exemple salue le messager d'Hellequin en ces termes : « Dieu beneïe vous et lui ». Cette expression n'est pas isolée. Nous lisons aux vers suivants aussi bien dans la bouche de Morgue de Maglore et d'Arstile : « Si m'aït Dieu » (v. 633), « Soit, par Dieu » (v. 645), « Pour Dieu, rapelés ceste cose » (v. 693), « Par l'ame ou li cors me repose » (v. 694), « De le main Dieu / Soie joue sainnie et benite » (v. 755). Afin de pouvoir être comparé à la providence chrétienne, le *Fatum* des stoïciens était déjà libéré de toute connotation astrologique dans la littérature chrétienne. Adam de la Halle établit un lien entre les fées et la figure de Fortune, en dépit de leur langue « christianisée ». En outre, on y trouve un mélange des deux types ; Morgue³³⁸ appartient aux fées-amantes, Maglore³³⁹ Arstile³⁴⁰ et elle présidant à la destinée des deux personnages.

334 Il traite principalement de trois thèmes, à savoir celui de la providence et du destin, au chapitre 11 du 4^e livre, de la prescience et du libre arbitre, et enfin de la perpétuité du monde

335 Saint Thomas traite les thèmes suivants : Le destin existe-t-il ? Où le destin se trouve-t-il ? Le destin est-il immuable ? Tout est-il soumis au destin ?

336 Par exemple, *Amadas et Ydoine* (vers 1119-1220), *Huon de Bordeaux* (vers 1260-1268), *Cléomadès* (vers 1270), *Escanor* (vers 1280). Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*.

337 Notamment, Orva dans le *Roman de Troie* (vers 1165), Morgue dans le cycle du *Lancelot* en prose (XIII^e siècle).

338 Morgue, fée très connue des romans courtois (voir Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, p. 264 et suivantes), bienveillante fée guérisseuse dans la littérature du XII^e siècle (cf. Geoffroi de Monmouth, *Vita Merlini*), maléfique, dangereuse et inquiétante dans la plupart des romans en prose du XIII^e siècle (cf. *Lancelot en prose*) est surtout « une amoureuse dont les aventures ne se comptent plus. » Cf. Henri Rey-Flaud, « Freud et la Mandragore : la fée Maglore dans le *Jeu de la Feuillée* », p. 1197.

Monde virtuel

Conformément à notre définition, les femmes correspondent essentiellement à des formes génériques littéraires. L'immortalité des fées laisse supposer que nous avons affaire à des genres littéraires non soumis à la temporalité. Seuls les genres basiques répondent à cette exigence. Ils sont au nombre de trois : épique (objectif), lyrique (subjectif), dramatique (épique et lyrique). Cette tripartition résulte, en un premier temps, de critères discursifs. Platon renvoie à trois « genres » (sans recourir à cette notion même) au 10^e livre de la *République*, à savoir l'épopée, le drame et la poésie à visée didactique (sous forme d'hymne). Aristote reprend pour l'essentiel cette tripartition dans le 3^e chapitre de sa *Poétique*. Celle-ci n'est pas connue à l'époque d'Adam de la Halle. Diomède explicite plus avant la répartition platonicienne. Il commence son *De poematibus* par ces termes : *Poematos genera tria*. Il propose les définitions suivantes :

Narrativum : in quo poeta ipse loquiter sine ullius personae interlocutione.

Dramaticum : in quo personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione.

Mixtum : in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur³⁴¹.

L'ancrage des fées dans le folklore suggère qu'il s'agit ici de genres basiques issus de la littérature profane christianisée. Quant à la littérature religieuse, elle s'inspire davantage des genres pragmatiques de la Bible, tels l'hymne (*Ge*, 1, 1-2,4a), le mythe (*Ge*, 11), la parabole (*Mt* 20, 1-17), le miracle (*Mt* 8, 5-14), le Cantique des cantiques (*Ca*).

En règle générale, un genre basique occupe une position prédominante à une époque déterminée. Dès lors qu'un « mode d'écriture » choisit un genre particulier, ce dernier décide de ses chances d'avenir. Son succès, son efficience sont étroitement liés à la popularité du moment du genre basique élu.

339 La dernière fée s'appelle Maglore, dont le nom « était une déformation de *mandagloire*, forme médiévale de *mandragore*, dont l'équivalent allemand *Alrun* évoque également une norme *Alrûn*. La mandragore est une plante sujette à de multiples superstitions tout au long de l'Antiquité et du Moyen Âge ; elle signifiait la mort. Cf. Henri Rey-Flaud, *Ibidem*.

340 La deuxième Arsile, dont le nom signifie proprement « argile », est un avatar médiéval de Gaia et de Demeter. Voir Henri Rey-Flaud, *Ibidem*.

341 *De poematibus* de la grammaire de Diomède. Izabella Lombardi Garbellini, « Buts et originalités de l'Art rhétorique de Fortunatianus », version électronique.

Morgue désigne la forme générique dominante (à ce moment-là) : ce qui est ; Maglore, la forme générique dépassée (à ce moment-là) : ce qui était ; Arsile, la forme générique à venir : ce qui sera. Une loi de la nature impénétrable détermine la prédominance d'un genre basique à une époque donnée. Maglore représenterait à ce moment-là une forme générique objective (par exemple la chanson de geste) ; Morgue, une forme générique subjective (par exemple la lyrique profane) et Arsile une forme générique mixte à venir (le théâtre ?).

b) Fortune

Monde réel et monde représenté

Croquesot, par son observation, nous rend attentive à la roue de la fortune.

CROKESOS

Dame, qu'est che la que je voi
En chele roe ? Sont che gens ?

MORGUE

Nenil, ains est esamples gens.
Et chele qui le roe tient
Chascune de nous appartient,
Et s'est tres dont qu'ele fu nee
Muiele, sourde et avulee.

CROKESOS

Comment a ele a non ?

MORGUE

Fortune.

Ele est a toute riens comune
Et tout le mont tient en se main.
L'un fait povre hui, riche demain,

Ne point ne set cui ele avanche.
Pour chou n'i doit avoir fianche
Nus, tant soit haut montés en roche ;
Car se chele roe bescoche,
Il le couvient descendre jus.
(v. 766-781)

CROQUESOT

Madame, qu'est-ce que c'est que je vois là
Sur cette roue ? Ce sont des gens ?

MORGUE

Pas du tout ! Mais c'est une très belle image.
Et celle qui tient la roue
Est la parente de chacune de nous,
Et elle est de naissance
Muette, sourde et aveugle.

CROQUESOT

Comment s'appelle-t-elle ?

MORGUE

Fortune

Elle est maîtresse de tout
Et tient tout le monde dans sa main.
Aujourd'hui elle vous fait pauvre, demain
[riche,

Et elle ne sait pas qui elle avantage.
Aussi, personne ne doit lui faire confiance,
Si haut soit-il élevé ;
Car si elle déclenche cette roue,
Il faut qu'il redescende.

Bien que Morgue signale le caractère symbolique des personnes sur la roue, Croquesot insiste pour connaître leur nom. Alors que Morgue se refuse à les nommer, Maglore n'hésite pas à le faire.

MAGLORE

Chil doi lassus sont bien du conte
Et sont de le vile signeur.
Mis les a Fortune en honnour.

MAGLORE

Ces deux là-haut sont bien vus du comte
Et ils sont les maîtres de la ville.
Fortune les a mis au premier rang.

Chascuns d'aus est en sen lieu rois.	Ils sont rois, chacun d'eux à sa place.
CROKESOS	CROQUESOT
Qui sont ils ?	Qui est-ce ?
MAGLORE	MAGLORE
C'est sire Ermenfrois	Ce sont messire Ermenfrois
Crespins et Jaquemes Louchars.	Crespin et Jacques Louchard
CROKESOS	CROQUESOT
Bien les connois ! Il sont escars.	Je les connais bien ! Ce sont des radins.
(v. 790-796)	

La *Tuché* hellénistique, déesse du Destin, accomplit la volonté des Dieux (et en particulier celle de Zeus) sur terre. Fortune, son homologue romain, prit jusqu'au Moyen Âge les formes les plus diverses. Un point commun demeure par delà les différences : on s'accorde pour voir en cette déesse une force inconnue et qui se situe au-delà des rapports de causalité. En tant que telle, elle inspire la crainte et la vénération. Elle est toujours représentée sous les traits d'une femme, d'une déesse. Son mode d'action est appelé destin ou hasard. Dans l'Antiquité, il intervient à des moments privilégiés : la naissance, la mort et les réincarnations récurrentes de l'être humain. L'homme était, croyait-on, entièrement livré à un processus naturel et permanent. L'image de la roue tournante rendait parfaitement compte du caractère périodique de ce phénomène. Cette représentation de la récurrence à l'œuvre dans la vie de tout un chacun s'accompagne d'une réflexion fondamentale sur le libre arbitre. Platon affirme dans son *Timée* que l'homme est capable d'influencer le mode et le déroulement de sa réincarnation grâce à son libre-arbitre.

Les représentations habituelles de la roue de Fortune au Moyen Âge, telles qu'elles nous sont parvenues, nous donnent à voir des roues à quatre personnages (masculins) ; autrement dit y sont figurés l'ascension (*spes = regnabo*), la puissance (*gaudium = regno*), la chute (*timor = regnavi*), et le dénuement misérable (*dolo = sum sine regno*)³⁴². La roue devient ainsi le symbole de la répartition cyclique des éléments essentiels de la vie séculière : les biens, le pouvoir. Signalons que les puissants sont toujours représentés par des hommes.

La roue de la fortune d'Adam de la Halle comprend, de manière inhabituelle, sept positions (correspondant à sept personnes). La portée symbolique de ce nombre (les 7 dons du Saint Esprit, les 7 sacrements, les 7 péchés capitaux, etc.), et son rapport aux 7 arts libéraux sont bien ancrés dans la mentalité du Moyen Âge. Quant aux arts libéraux, ils renvoient indubitablement à Boèce, grand connaisseur et traducteur éclairé

342 Nous rencontrons également des roues à six personnages, ce qui est plus rare. Citons l'exemple la roue de la Fortune illustrée dans le *Hortus deliciarum* (vers 1180) de Herrade de Landesberg. Voir Jean Wirth, « L'iconographie médiévale de la roue de la Fortune », in *Fortune. Thèmes, représentations, discours*, p.105-129.

du patrimoine culturel grec, acteur important dans la transmission du savoir des *artes liberales*. Divers facteurs font que ces disciplines – à l'origine scolaire et dont l'objectif premier est de préparer à la vraie connaissance – se retrouvent soudainement au centre de la réflexion et, jusqu'au XII^e siècle, se transforment pour ainsi dire en « philosophie ». Autrement dit, jusqu'au XII^e siècle, la philosophie correspond au savoir acquis dans le cadre des arts libéraux. Jusqu'au XIII^e siècle, les arts libéraux restent les seules sciences non théologiques qu'on puisse enseigner ; elles constituent le cœur de la formation scolaire, après l'*ars vetus* de Boèce. L'enseignement au Moyen Âge se fonde avant tout sur la rhétorique et la lecture des classiques³⁴³.

En corrélation avec le thème des sept arts libéraux, nous aimerions revenir sur une autre illustration du *Hortus Deliciarum*³⁴⁴, (fol. 32, planche 18) : celle qui représente justement les *artes liberales*. On y voit, assise au milieu d'un cercle central, Philosophie trônant et tenant une banderole sur laquelle est inscrit : « Toute sagesse vient de Dieu, seuls les sages peuvent faire ce qu'ils désirent » ; au-dessous d'elle, assis devant des pupitres, deux philosophes, Socrate et Platon. Le texte qui les encadre signale que les philosophes enseignaient d'abord l'éthique, puis la physique, ensuite la rhétorique » (tripartition augustinienne). Sept dames nobles personnifiant les sept arts libéraux : la grammaire, la rhétorique, la dialectique, l'arithmétique, la musique, la géométrie, l'astronomie se trouvent placées tout autour du cercle intérieur, sous des arcades. Chacune porte les insignes de sa discipline et se présente par un texte inscrit sur l'arcade qui l'entoure. Hors du cercle extérieur, en bas du tableau, sont assis devant des pupitres, quatre hommes, poètes ou magiciens. Ils ne sont pas inspirés par le Saint-Esprit, mais par des « esprits mauvais et impurs » représentés sous forme d'oiseaux noirs, placés près de la tête de chaque homme.

Le lien qui est établi entre les poètes païens et le système du savoir scientifique est très intéressant. De toute évidence, seuls les poètes

343 Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter*, « Bildungswesen », p. 139.

344 Cet ouvrage monumental, l'un des premiers ouvrages à être destinés à l'enseignement féminin, a été composé entre 1160-1195 par Herrade de Landesberg, abbesse du monastère de Sainte-Odile. Herrade se chargea également de l'éducation des filles nobles des environs. Son enseignement se fondait sur un nombre respectable d'écrits dont certains émanaient d'auteurs contemporains, tels saint Bernard, saint Anselme, Pierre Lombard ou encore Pierre Comestor. Notons que le prestigieux manuscrit d'origine a malheureusement été détruit dans l'incendie de la Bibliothèque en 1870. Pour ce qui est des illustrations, voir C.M. Engelhart, *Herrad von Landesberg, und ihr Werk: « Hortus deliciarum », ein Beytrag zur Geschichte des Mittelalters*. Ouvrage consulté sur le site gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg.

inspirés par le Saint-Esprit, par les *artes liberales*, au sens chrétien, sont admis au sein de la communauté. Les autres en sont exclus. Cette illustration devait sans doute refléter l'opinion générale.

Monde virtuel

Les sept hommes, perchés sur la roue, représenteraient un groupe particulier de « modes d'écriture » traitant de problèmes scientifiques, en l'occurrence ceux qui ressortissent aux arts libéraux. Cette forme de discours relève de la didactique et complète les formes littéraires figurées par les fées. Leur position sur la roue reflète la portée de leur science. L'ordre prioritaire du moment est soumis à un changement permanent et en apparence arbitraire. Fortune représenterait une mystérieuse forme générique didactique décidant du sort de ces « modes d'écriture » imprégnés de didactisme. Ni les contenus objectifs, ni les charmes formels n'influent sur le choix de Fortune, conformément à sa surdité et à sa cécité. Nous ignorons également tout des motivations de sa décision : Fortune est muette.

La scène de la roue de la Fortune reproduit une image ponctuelle des priorités accordées, que le mouvement du temps viendra modifier. Théoriquement, le changement constant de la vision du monde scientifique, en dépit de la rationalité des sciences, ne peut pas être expliqué par des moyens rationnels. L'éviction d'une discipline par une autre jusqu'alors insignifiante reste mystérieuse. Il semblerait toutefois que la priorité accordée à un « mode d'écriture » dépendît pour une large part de sa conformité aux exigences éthiques et morales du moment. Ainsi, la chute d'une science, c'est-à-dire de sa transmission didactique, serait due à une déchéance morale des ordres institutionnels respectifs. Par ailleurs, une simple insinuation dans ce sens semblerait suffire à faire tomber les « modes d'écriture » prédominants.

II. RÉPERTOIRE CONCEPTUEL : *FIN DE PARTIE*

ÊTRE HUMAIN AU CŒUR DE L'UNIVERS

1) Éléments du monde réel, représenté et virtuel

En conformité avec la théorie développée au début de ce travail, nous distinguons deux univers : un monde représenté (réel), et un monde virtuel. Le premier (didascalies comprises) se réfère à la mise en scène du texte initial, le second reflète le texte initial à un autre niveau par le truchement du point d'ancrage et de sa généralisation.

L'attribution de significations virtuelles nous amène à respecter certaines spécificités propres à la symbolique beckettienne. Elle consiste à recourir à des moules langagiers (par exemple : citations) puis à les vider de leur sens en les insérant dans un contexte différent ; ainsi utilisés, ceux-ci deviennent en effet étrangers à eux-mêmes et requièrent une mise à distance, exigent qu'on pose un regard critique sur leur portée. Samuel Beckett affirme : « I take no sides. I am interested in the shape of ideas. [...] It is the shape that matters »³⁴⁵.

Nous pouvons y déceler en filigrane une volonté de remettre en question la norme, le canon esthétique usuel, et, pour nous, c'est une invitation à attribuer de nouvelles significations à des mots connus, tirés du quotidien, à remplacer les anciennes significations par de nouvelles. C'est cette démarche que nous avons adoptée. Ces nouvelles significations font partie de notre monde virtuel.

2) Similarité des deux univers

Monde réel et monde représenté

Le modèle empédoclien, notamment sa doctrine des quatre éléments, sur lequel nous nous sommes déjà fondée dans le cadre de l'interprétation de notre première pièce, se prête ici également à une réflexion sur le monde moderne et sur la manière de l'appréhender. La simplicité de ce modèle joue un rôle central dans ce choix ; par ailleurs, en dépit du fait que cette théorie n'est pas des plus récentes, elle n'a pas pour autant perdu de son efficacité. Hegel s'est longuement penché sur cette réflexion : ce qu'il en retient c'est cette idée d'unité qui lie les quatre éléments entre eux, une synthèse de forces contradictoires. Dans son cours magistral sur la philosophie de la nature, Hegel confère une forme conceptuelle à la pensée poétique d'Empédocle. L'eau y est saisie en tant qu'élément neutre, mouvant ; le feu en tant que forme de l'idéalité ; l'air en tant que principe actif, au-delà de toute particularité,

345 Alan Schneider, « Working with Beckett », p. 173.

en tant que principe généralisant ; la terre en tant que principe de l'individualité, de la force maintient les éléments en action³⁴⁶. La philosophie de Hegel est de l'ordre du spéculatif ; tout comme celle d'Empédocle, elle ne découle pas de l'observation proprement dite.

Le monde réel renferme d'un côté les choses de l'univers, la Terre y compris, et de l'autre l'être humain. Une partie de l'univers n'est pas accessible par le biais de l'expérience, seule une approche spéculative y permet l'accès. En font partie (éléments abordés de manière explicite ou implicite dans notre texte) : le ciel, la lune, le soleil. Une autre partie est en revanche accessible grâce à l'expérience : la Terre (la terre ferme et les océans). Ce qui nous intéresse chez l'être humain c'est son corps, ses aptitudes intellectuelles. La rencontre de l'être humain avec la nature donne lieu à un face à face entre des formes objectives naturelles et les dispositions intellectuelles et physiques de l'observateur. La nature est alors appréhendée par le sujet comme faisant partie du non-sujet. Les théories fondées sur un système dualiste y voient deux quantités indépendante l'une de l'autre. Songeons à titre d'exemple à « l'en-soi » et au « pour-soi » de Sartre.

Dans notre texte, Clov est le seul en mesure de scruter le monde extérieur à travers les fenêtres. Hamm est aveugle et ses parents n'ont plus de jambes ; tous trois sont ainsi enfermés à l'intérieur.

Monde virtuel

Les remarques générales formulées dans le cadre de l'interprétation de notre première pièce valent également pour notre deuxième pièce. Le monde virtuel comprend les éléments issus de la production littéraire ainsi que ceux qui influencent ce processus. Tous les éléments sont placés sur le même plan. L'habituelle hiérarchie existant entre les objets, les personnages, leurs actions, etc. est levée. Ce qui revient à accorder une importance égale aux didascalies.

3) Les quatre éléments empédocliens

a) Le feu

Monde réel et monde représenté

Les formes sous lesquelles apparaît le feu dans notre texte sont les suivantes : le ciel, le soleil et toute forme de lumière, de feu. Le soleil est

346 Voir également les 4 classiques de Gaston Bachelard : *La Psychanalyse du feu* (1938) ; *L'Eau et les rêves* (1942) ; *L'Air et les songes* (1943) ; *La Terre et les rêveries du repos* (1946), *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948).

souvent compris dans la littérature moderne comme un symbole du divin³⁴⁷.

Monde virtuel

Cet espace héberge les éléments relatifs à la théologie de la révélation, ainsi que ceux qui touchent à l'idéalisme. Par *idéalisme*, nous entendons une philosophie qui s'oriente d'après le « royaume des idées »³⁴⁸. C'est ainsi que la théorie des Idées de Platon fut ultérieurement appelée « idéalisme ». Saint Augustin et les scolastiques du Moyen Âge interprétèrent les Idées en tant qu'idées de la raison divine. Cette interprétation peut être vue comme la version théologique de l'idéalisme.

b) L'eau

Monde réel et monde représenté

L'eau se manifeste dans notre texte sous plusieurs formes : océan, mer, lac et pluie. Le lac est compris comme une unité en soi qui se distingue de la mer et de l'océan de par sa taille et son emplacement (à l'intérieur des terres, moins vaste qu'une mer). Cet élément sera traité plus loin au chapitre : *topographie de la terre*. Il en va de même pour la pluie, vapeur d'eau tombant des nuages sous forme de gouttes, traitée sous *habillement*, catégorie *parapluie*.

Nous trouvons également dans notre texte la mention de différentes espèces de poissons d'océan.

Monde virtuel

L'océan et la mer sont les lieux où s'accumulent à la fois le fruit de la réflexion spéculative (produit d'une pensée abstraite) et ses potentialités. Les traces de l'être humain dans l'espace aquatique ne durent guère, aussi en concluons-nous que la portée de cette réflexion est de nature éphémère.

Ajoutons que ce type de connaissance entretient un lien avec la religion (cette affinité est signalée par la teneur en sel de l'eau). Par ail-

347 On songe par exemple à *La Cité du Soleil*, de Thommaso Campanella (1568-1639), œuvre évoquée dans *Murphy*. Dieu, sous forme de soleil, apparaît aux habitants de la ville. Voir l'introduction de Luigi Firpo à l'édition française : *La cité du soleil*.

348 Arthur Schopenhauer n'affirme-t-il pas que la vraie philosophie doit être idéaliste ; *Le monde comme volonté et comme représentation*. Voir le premier chapitre « Le point de vue idéaliste » des suppléments au premier livre du premier volume.

leurs, tout comme la mer et l'océan font naître le désir de l'infini, la philosophie tend vers l'absolu.

Les eaux douces représentent les formes de connaissance dépourvues de religiosité.

Nous comprenons le déplacement de l'être humain à la surface de l'eau comme une tentative d'appropriation de ces connaissances.

Les poissons renvoient, dans ce contexte, aux méthodes théoriques à suivre.

c) La terre

Monde réel et monde représenté

Espace sur lequel l'homme évolue, la terre permet également aux plantes de se développer et aux animaux terrestres de se déplacer.

Monde virtuel

La terre représente l'espace propre aux considérations objectives, dépourvues d'affects, fondées sur le monde de la pratique : un monde des données pratiques (de nature soit philosophique, soit religieuse, soit littéraire), et des systèmes normatifs. Ce qui en est au centre, c'est la pratique littéraire.

d) L'air

Monde réel et monde représenté

Une seule mention de cet espace dans notre texte : la mouette. Par ailleurs, Hamm évoque le phénomène de la respiration, indissociable de cet élément.

Monde virtuel

L'espace aérien, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, est le lieu du langage métaphorique (espace situé au-dessus de la surface terrestre), voire mystique (l'espace situé au-dessus de la surface aquatique).

4) Être humain et son environnement

Monde réel et monde représenté

Tous les modes d'écriture partiels sont issus d'une seule et même personnalité (le sujet), qui, elle-même se divise en plusieurs consciences autonomes. De manière analogue aux personnages qui les représentent,

elles sont plus ou moins indépendantes l'une de l'autre et en mesure d'agir de manière autonome. Leur champ d'action : la surface de la terre (se déplacer dans une pièce), la surface de l'eau (sur le lac). Il faut distinguer entre l'espace intérieur (où les personnages se sentent chez eux) et l'espace extérieur (la nature, les restes d'une culture passée).

Monde virtuel

Les forces mises en œuvre par les consciences partielles se déploient dans un espace linguistique situé au cœur de la mémoire (cf. *intérieur, cuisine*), dans lequel les vues traditionnelles sur le temps et l'espace n'ont plus cours. Le temps qui s'y écoule n'est pas linéaire : c'est une durée au sens bergsonien du terme. Cet espace de la mémoire permet aux divers modes d'écriture partiels de coexister sur le plan virtuel, autrement dit d'agir simultanément. La réalité extérieure représente des données scientifiques et littéraires connues du sujet et en mesure d'influencer les modes d'écriture partiels ; ces derniers sont également capables d'exercer une influence sur les premières.

ORGANES HUMAINS ET LEURS FONCTIONS

1) Corps et esprit

Monde réel et monde représenté

Tous les personnages sur scène sont marqués par un handicap physique. Les propriétés physiques de l'être humain ne comptent pas parmi ses caractéristiques habituelles, car elles ne dépendent que dans une faible mesure de la volonté. Les infirmités physiques sont dues soit à des maladies de naissance, soit à la vieillesse, soit à des accidents survenus au cours de la vie. Nagg et Nell ont perdu leurs jambes dans un accident. En revanche, le spectateur n'apprend rien sur les événements qui sont à l'origine des handicaps de Hamm et de Clov. La digestion, fonction essentielle du corps, joue également un rôle important dans ce texte.

L'activité de l'esprit se traduit par le langage. Celui-ci semble fonctionner tout à fait normalement ; seule la mémoire présentant quelques défaillances.

Il est intéressant de noter que, indépendamment du fait qu'on sait toujours qui parle à qui dans une pièce de théâtre, les indications relatives aux intervenants ne manquent pas dans le texte ; en voici un exemple :

HAMM. – A – (*bâillements*) – à moi. (*Un temps.*) De jouer. (p. 16)

Monde virtuel

Conformément à notre point d'ancrage, les personnages représentent les modes d'écriture partiels qui contribuent à l'élaboration du faisceau de traits distinctifs propres au mode d'écriture du sujet. Compétences et défaillances des organes, des membres des personnages se reflètent ainsi aussi bien dans la qualité de ce faisceau, que dans sa fonctionnalité, à l'œuvre dans le texte que nous avons sous les yeux. Ces traits (tout comme dans le *Jeu de la Feuillée*) renvoient avant tout à l'élaboration formelle d'un texte tant du point de vue esthétique que du point de vue logico-structurel. Tous les modes d'écriture sont en mesure d'apporter leur contribution à cette construction.

La capacité de générer certains traits appartenant en règle générale à la norme (figurée par un corps sain et en pleine possession de ses moyens) semble faire défaut à certains modes d'écriture partiels de ce texte. Un fonctionnement normal se fonde sur l'application des directives issues des systèmes de règles bien définis en vue de créer un texte littéraire (ce qui correspond au modèle du corps sain). Nous partons du principe que, tout comme le corps (constitué d'ensembles structurés), le texte est composé de sous-systèmes fonctionnels.

Si les particularités physiques renvoient à des aptitudes du sujet relatives à l'élaboration formelle du texte, les particularités intellectuelles, quant à elles, renvoient aux aptitudes propres à représenter le contenu. Nous songeons aux réflexions théoriques sur l'essence et la fonction de la littérature, sur la place et l'origine des modes d'écriture au sein de la littérature.

2) Organisation du corps humain

a) Tête (cerveau), cheveux, bouche, dents

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Mais nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre fraîcheur ! Nos idéaux ! (p. 25)

NAGG. – Embrasse.

NELL. – On ne peut pas.

NAGG. – Essayons.

Les têtes avancent péniblement l'une vers l'autre, n'arrivent pas à se toucher, s'écartent. (p. 29)

HAMM. – [...] Il y a une goutte d'eau dans ma tête. (*Un temps*). Un cœur, un cœur dans ma tête. (p. 33)

HAMM. – Embrasse-moi. (*Un temps.*) Tu ne veux pas m’embrasser ?

CLOV. – Non.

HAMM. – Sur le front.

CLOV. – Je ne veux t’embrasser nulle part. (p. 89-90)

La tête est la partie de notre corps la plus importante, elle contient notre principal organe : le cerveau.

La première citation se réfère aux effets du vieillissement : les cheveux et les dents témoignent de cette dégradation. La perte des dents, due au passage du temps, introduit un changement radical dans les habitudes alimentaires. La perte des cheveux modifie en mal l’apparence.

La bouche, premier segment du système digestif, est aussi un organe destiné au langage. Les dents permettent de sectionner et de découper la nourriture afin d’en faciliter la digestion. Les lèvres, parties charnues qui bordent la bouche, sont une zone de la tête particulièrement sensible au toucher de l’autre.

Monde virtuel

La tête (le cerveau) représente une aptitude intellectuelle du jugement spéculatif, de la raison. Les formes langagières du mode d’écriture qui en découlent en témoignent clairement. Cette capacité, chez « Hamm », est placée sous l’influence de l’affectif. Ses capacités analytiques d’antan ne produisent plus le même effet. Le nouveau savoir issu d’une source étrangère requiert de nouvelles aptitudes.

Dans le cadre de notre analyse du premier texte retenu, les cheveux sont synonymes d’une position intellectuelle clairement délimitée. Une abondante chevelure reflète une position religieuse chrétienne à laquelle s’ajoute une teinte d’idéalisme. Les anciennes convictions de « Hamm » semblent avoir subi les affres du temps.

b) Vue et ouïe

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Tu n’as jamais vu mes yeux ?

CLOV. – Non.

HAMM. – Tu n’as jamais eu la curiosité, pendant que je dormais, d’enlever mes lunettes et de regarder mes yeux ?

[...].

HAMM. – Un jour je te les montrerai. (*Un temps.*) Il paraît qu’ils sont tout blancs. (*Un temps.*) (p. 18)

HAMM. – Comment vont tes yeux ?

CLOV. – Mal. (p. 21)

NAGG. – Tu me vois ?

NELL. – Mal. Et toi ?

[...]

NELL. – Tu me vois ?

NAGG. – Mal.

NELL. – Tant mieux, tant mieux.

NAGG. – Ne dis pas ça. (*Un temps.*) Notre vue a baissé. (p. 30)

NAGG. – Tu m'entends ?

NELL. – Oui. Et toi ?

NAGG. – Oui. (*Un temps.*) Notre ouïe n'a pas baissé.

NELL. – Notre quoi ?

NAGG. – Notre ouïe. (p. 30-31)

L'œil est l'organe sensoriel de la perception visuelle ; il crée une image à partir des informations perçues. Une succession rapide d'images crée l'illusion du mouvement. La lumière est une condition indispensable à la vue.

L'oreille est l'organe sensoriel de la perception auditive (bruit, sons).

Monde virtuel

Yeux et oreilles ont été traités au chapitre des cinq sens, abordés dans le cadre de notre étude du premier texte (cf. *I. Répertoire conceptuel*). La vue y est synonyme de perception intellectuelle des formes littéraires, d'appréhension des rapports existant entre les différentes formes esthétiques, de sensibilité envers d'autres vues de l'esprit (cf. *couleurs*). L'ouïe renvoie à la réceptivité (capacité de percevoir, de comprendre, d'interpréter) en matière de contenu. Une baisse de la vue et de l'ouïe signale un affaiblissement de la capacité du sujet de saisir formes, positions et contenus littéraires étrangers.

La lumière indispensable à la vision s'apparente aux principes philosophiques et religieux fondamentaux (métaphysique, salut, etc.).

L'activité de l'esprit liée à l'écriture ne se fonde pas uniquement sur la pensée logico-rationnelle, ne se limite pas à une suite cohérente de réflexions (la pupille, matérialisation de la réflexivité rationnelle, perd ici toute sa fonctionnalité). C'est l'inconscient et l'intuition qui prédominent (la partie blanche de l'œil). Le mode d'écriture d'un personnage aveugle se caractérise par des éléments esthétiques originaux ; par ailleurs son contenu est le produit de l'intuition sans le concours d'une quelconque forme de la rationalité.

c) Mains

Monde réel et monde représenté

Un temps. Le couvercle de la poubelle de Nagg se soulève. Les mains apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge. [...] (p. 7).

Immobiles, voire figées, les mains de Hamm, Nagg et Nell jouent un rôle d'autant plus important.

Monde virtuel

De manière analogue au premier texte, nous attribuons aux mains une compétence pragmatique sur le plan linguistique, qui se retrouve dans les traits du mode d'écriture, du genre.

d) Jambes

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Comment vont tes jambes ?

CLOV. – Mal.

HAMM. – Mais tu peux bouger ?

CLOV. – Oui. (p. 21)

CLOV. – Je ne peux pas m'asseoir.

HAMM. – C'est juste. Et moi je ne peux pas me tenir debout. (p. 25)

NAGG. – Tu te rappelles...

NAGG. – Non.

NAGG. – L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles. (p. 31)

HAMM. – Comment vont tes jambes ?

CLOV. – Mal.

HAMM. – Mais tu marches.

CLOV. – Je vais, je viens. (p. 53)

CLOV. – [...] J'ai mal aux jambes, c'est pas croyable. Je ne pourrai bientôt plus penser. (p. 66)

Les jambes sont le moyen naturel de se déplacer. Tous les personnages ont de la peine à se mouvoir : Hamm est incapable de bouger, Clov a les jambes raides, Nell et Nagg ont perdu leurs jambes. La dernière citation est plus inhabituelle.

Monde virtuel

Les jambes ont été saisies en tant qu'instrument au service d'une argumentation logico-dialectique, en tant qu'aptitude potentielle à formuler des phrases logiques en vue de convaincre. Les accessoires, destinés à soutenir la marche, correspondent à des formes élaborées de logique langagière.

Des jambes saines renvoient à une logique langagière qui se fonde sur un système de règles consacré (grammaire). Des jambes raides reflètent les formulations rigides influencées par la logique langagière de type scientifique. La perte des jambes signale le refus de recourir à des formulations logiques.

e) Mouvement et repos

Monde réel et monde représenté

En règle générale, le repos est une condition nécessaire au développement. Pour Aristote, le mouvement est l'origine du devenir.

Nous voulons restreindre le mouvement au changement de lieu, sur terre ou à la surface de l'eau. Dans le premier cas, ce déplacement se produit grâce à la marche ou à la course ou à l'aide d'un accessoire (cheval, canne, fauteuil roulant, etc.). Dans le second cas, ce déplacement se produit grâce à la natation (ce dont il n'est pas question ici), ou à l'aide d'une barque par exemple. Se déplacer à la surface de l'eau, pour autant qu'il ne s'agisse pas de détente), permet de relier rapidement deux points terrestres.

Clov est le seul personnage à pouvoir se mouvoir sur scène sans avoir recours à un accessoire. Une maladie a cloué Hamm à son fauteuil roulant. Nagg et Nell n'ont plus de jambes. Hamm se retrouve ainsi dans une position assise permanente, dans une sorte d'immobilité physique. C'est avec l'aide de Clov qu'il peut se déplacer sur scène, espace restreint qui correspond à la version locale du changement de lieu. Les autres formes de déplacement n'apparaissent que sous forme de récit.

Monde virtuel

Le déplacement d'un corps à la surface terrestre correspond sur le plan virtuel à l'activité de l'esprit rationnel qui se manifeste dans un texte littéraire. Un mode d'écriture peut ainsi par le truchement du mouvement évoluer dans son propre environnement culturel ou accéder à un nouvel environnement. L'argumentation acquiert une signification importante dans ce contexte.

Le déplacement à la surface de l'eau dans le seul but de se détendre peut être compris comme un simple jeu de mots mettant à profit

des éléments issus de la psychologie, de la philosophie spéculative. Si, en revanche, on se déplace à la surface de l'eau pour rejoindre un autre lieu, ce mouvement correspond à un acte de langage à dominante argumentative recourant à des éléments issus de la psychologie, de la philosophie spéculative.

Qui dit calme dit continuité. Toutefois, un esprit en phase de repos n'amène pas le changement, le progrès. Cet état permet tout au plus d'approfondir les connaissances acquises. « Hamm » a été contraint à l'immobilité par des circonstances que nous ignorons. Cependant, même si Clov le déplace d'un endroit à l'autre, il demeure dans cette position de repos. Seule l'aide de la conscience rationnelle permet au mode d'écriture poétique de changer son rapport au monde mais non sa position fondamentale. Le lien entre repos (durée) et mouvement reproduit le lien entre mémoire et pensée rationnelle du sujet.

f) Ventre et poitrine

Monde réel et monde représenté

HAMM. – [...] Cette nuit j'ai vu dans ma poitrine. Il y avait un gros bobo.

CLOV. – Tu as vu ton cœur.

HAMM. – Non, c'était vivant [...]. (p. 49)

HAMM. – [...] L'homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre. [...] (p. 70)

Monde virtuel

Le ventre reflète une activité intellectuelle particulière, c'est le lieu de l'assimilation du savoir rationnel. Un mode d'écriture qui rampe est un mode d'écriture qui se fonde sur le bon sens pour avancer ; c'est une sorte de rationaliste cartésien.

RELATIONS HUMAINES

1) Relations familiales : père, mère, fils

Monde réel et monde représenté

HAMM. – [...] C'est moi qui t'ai servi de père.

CLOV. – Oui. (Il le regarde fixement.) C'est toi qui m'as servi de cela.

[...]

HAMM (*fièrement*). – Sans moi (*geste vers soi*), pas de père. Sans Hamm (*geste circulaire*), pas de home. (p. 56)

HAMM. – Salopard ! Pourquoi m’as-tu fait ?

NAGG. – Je ne pouvais pas savoir.

HAMM. – Quoi ? Qu’est-ce que tu ne pouvais pas savoir.

NAGG. – Que ce serait toi. [...] (p. 69)

HAMM. – [...] C’est mon enfant, dit-il. Aïeāieāie, un enfant, voilà qui est fâcheux. Mon petit, dit-il, comme si le sexe avait de l’importance. [...] (p. 72)

NAGG. – C’est normal. Après tout je suis ton père. Il est vrai que si ce n’avait pas été moi ç’aurait été un autre. [...] (p. 76)

Les liens familiaux, contrairement à la réalité, sont peu contraignants. Ainsi, contre toute attente, il en résulte des rapports affectifs peu étroits

Monde virtuel

Ce que nous avons exposé dans l’annexe 1 vaut également ici. Il n’est pas rare qu’un auteur soit influencé par les modèles qu’il tient en haute estime. Artaud refuse toute filiation : « Moi, Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi. »³⁴⁹

Dans les textes des modèles, on trouve le plus souvent un mode d’écriture uni à un genre standard. « Nagg » représente ce type de mode d’écriture et « Nell » le genre étroitement lié à celui-là. La dernière citation de Nagg signale que le choix d’un modèle est souvent le fruit du hasard.

La relation père-fils entre Hamm et Clov est d’une tout autre nature. « Clov » n’a pas choisi son modèle, mode d’écriture en germe issu d’un autre auteur il a été adopté par « Hamm ». Ce dernier a depuis exercé une grande influence sur son fils (tous deux sont des modes d’écriture partiels d’un même auteur).

2) Monde affectif

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Tu ne m’aimes pas.

CLOV. – Non.

HAMM. – Autrefois tu m’aimais.

CLOV. – Autrefois !

HAMM. – Je t’ai trop fait souffrir. (*Un temps.*) N’est-ce pas ?

CLOV. – Ce n’est pas ça.

HAMM (*outré*). – Je ne t’ai pas trop fait souffrir ?

CLOV.- Si. (p. 20-21)

349 Antonin Artaud, « Ci-gît », 1152.

NAGG. – Embrasse.

NELL. – On ne peut pas.

NAGG. – Essayons.

Les têtes avancent péniblement l'une vers l'autre, n'arrivent pas à se toucher, s'écartent. (p. 29)

HAMM. – Embrasse-moi. (*Un temps.*) Tu ne veux pas m'embrasser ?

CLOV. – Non.

HAMM. – Sur le front.

CLOV. – Je ne veux t'embrasser nulle part. (p. 89-90)

Un baiser sur la bouche témoigne d'une grande affection et d'une grande intimité entre les deux personnes. Un baiser sur le front ajoute au témoignage d'une affection sincère, une touche de sollicitude. En raison de leur immobilité, Nagg et Nell ne peuvent s'embrasser.

Monde virtuel

L'intimité entre un homme et une femme renvoie, sur le plan virtuel, à une disponibilité réciproque entre un mode d'écriture et un genre. Par ailleurs, un mode d'écriture peut s'exprimer sur les sentiments qu'engendre cette relation.

Le mode d'écriture philosophico-scientifique et le mode d'écriture poétique (« Hamm » et « Clov ») n'ont aucun point en commun. « Clov » refuse toute marque de sollicitude de la part de « Hamm ». « Nagg » et « Nell » n'ont pas non plus été épargnés par le temps qui passe ; leur état est alors tel qu'il empêche toute forme d'intimité. Autrement dit, en raison d'événements passés, il est devenu difficile pour le sujet d'établir un lien fort et intelligible entre les caractéristiques transmises par « Nagg » et « Nell » et les autres traits de son mode d'écriture.

3) Meurtre

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Pourquoi ne me tues-tu pas ?

CLOV. – Je ne connais pas la combinaison du buffet. (p. 22)

CLOV. – Si je pouvais le tuer, je mourrais content. (p. 43)

Le meurtre est l'acte de tuer quelqu'un en recourant à la violence, d'anéantir à tout jamais son activité. Le buffet ressemble à un coffre-fort protégé par un code.

Monde virtuel

Le garde-manger s'apparente à un espace de la mémoire, réservé au mode d'écriture poétique qui en est le gardien. Cet espace est toutefois indispensable à la survie des deux modes d'écriture. Le mode d'écriture rationnel, quant à lui, ne semble y avoir aucun accès direct. Une suppression voulue de la conscience partielle poétique (et de son mode d'écriture) serait également désastreuse pour « Clov ».

NATURE

1) Une nature : deux approches

Monde réel et monde représenté

HAMM. – La nature nous a oubliés.

CLOV. – Il n'y a plus de nature. (p. 25)

La nature se voit à travers deux fenêtres, l'une donnant sur la terre, l'espace vital de l'homme, et l'autre donnant sur la mer, lieu de nos origines, considéré aujourd'hui encore comme indispensable à notre survie. Toutefois, comme on n'y décèle aucune présence, Clov en conclut que la nature est morte.

Monde virtuel

La nature est ce qui s'épanouit hors des contraintes normatives de la production littéraire. Il s'agit d'une part des éléments de l'activité poétique (éléments visibles ressortissant à l'espace terrestre) ; d'autre part des éléments de l'activité littéraire dont la visée ne se limite pas à l'aspect poétique (éléments visibles ressortissant à l'espace aquatique).

2) La nature apprivoisée : jardin et jardinier

Monde réel et monde représenté

HAMM. – A plat ventre pleurer du pain pour son petit. On lui offre une place de jardinier. Avant d'a... (*Clov rit.*) Qu'est-ce qu'il y a de si drôle ?

CLOV. – Une place de jardinier ! (p. 81)

Le jardinier utilise des outils, produits par sa culture (ce n'est donc pas un artiste qui en crée). Sa tâche est de planter des légumes, des fleurs, des plantes dans son jardin dont il est le propriétaire (il subvient à ses propres besoins).

Monde virtuel

Le jardin est le lieu des éléments utiles à la production littéraire qui, régis par les règles de la poétique alors en vigueur, ont vu le jour à un moment précis dans le temps. Le jardinier s'apparente dans ce contexte à un mode d'écriture dont les aptitudes théoriques sont au cœur de ses textes ; en d'autres termes, un théoricien de la littérature.

TOPOGRAPHIE DE LA TERRE

1) Sable (de la plage), sciure

Monde réel et monde représenté

NAGG. – On a changé ta sciure ?

NELL. – Ce n'est pas de la sciure (*Un temps. Avec lassitude.*) Tu ne peux pas être un peu précis, Nagg ?

NAGG. – Ton sable alors. Quelle importance ?

NELL. – C'est important.

Un temps.

NAGG. – Autrefois c'était de la sciure.

NELL. – Hé oui.

NAGG. – Et maintenant c'est du sable. (*Un temps.*) De la plage. (*Un temps. Plus fort.*) Maintenant c'est du sable qu'il va chercher à la plage.

NELL. – Hé oui.

NAGG. – Il te l'a changé ?

NELL. – Non.

NAGG. – A moi non plus. (*Un temps.*) Il faut gueuler. [...] (p. 32)

HAMM. – [...] Je me sens un peu vidé. (*Un temps.*) L'effort créateur prolongé. (*Un temps.*) Si je pouvais me traîner jusqu'à la mer ! Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait. (p. 83)

Dans la première citation, on accorde une importance de taille au sable (autrefois sciure) destiné, sur le plan du texte initial, à l'hygiène corporelle. Ce qui ne manque pas de surprendre. Le sable réduit les conséquences désagréables des excréments et en facilite le traitement. C'est Hamm qui est chargé de se le procurer. La seconde citation est difficile à comprendre sur ce plan.

La plage est régulièrement balayée par la mer lors de la marée. Cette partie de la terre est constituée de sable ; toutefois les conditions données ne permettent aucune végétation. Le sable de la plage ne peut être confondu avec le sable du désert. La marée est un mouvement alternatif régulier (flux et reflux) du niveau de la mer, dû à l'effet conjugué de la lune et du soleil. Lorsque la Terre, la Lune et le Soleil sont sur le

même axe (lors de la pleine lune et de la nouvelle lune) ils agissent de conserve et donnent lieu à de grandes marées.

Monde virtuel

La plage est le lieu où pensée scientifique (métaphysique) et pratique poético-littéraire se rencontrent à intervalles réguliers. À marée montante, c'est la métaphysique qui prédomine, à marée descendante, c'est la pratique littéraire. Dans ce contexte, le sable est synonyme de construction conceptuelle stérile, peu exploitable dans un texte exigeant.

Les excréments sont l'équivalent d'une polémique touchant certains éléments du savoir scientifique, théorique.

2) Lac

Monde réel et monde représenté

NELL. – C'était sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d'avril. (*Un temps.*) Tu peux le croire ?

NAGG. – Quoi ?

NELL. – Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d'avril. (p. 35-36)

Le lac appartient à la catégorie des « mers fermées » ou « mers intérieures ». C'est une étendue d'eau plus ou moins grande, située à l'intérieur d'un continent. Il fait partie d'un paysage plus ou moins caractéristique (dans les vallées, ou parfois en altitude).

Le lac de Côme, le troisième lac italien par sa taille et le premier par sa profondeur, est enchâssé dans les massifs des Préalpes. Selon Nell, il se caractérise par des eaux d'une clarté exceptionnelle.

Il est difficile d'établir un lien direct avec l'action en cours.

« Lorsque vous écrirez l'histoire de deux amants heureux, placez-les sur les bords du lac de Côme », écrit Franz Liszt.³⁵⁰ De nombreux représentants de la littérature s'y réfèrent également (Georges Sand, Alessandro Manzoni y situe son chef d'œuvre « Les Fiancés » (1840), Stendhal fait dire à son héros de la « Chartreuse de Parme » (1839) : « Je reviendrai souvent sur ce lac sublime ; rien d'aussi beau ne peut se voir au monde, du moins pour mon cœur. A quoi bon aller chercher le bonheur, il est là sous mes yeux ! » L'initiateur du mouvement futurisme, Filippo Tommaso Marinetti, meurt à Bellagio.

Pour C.G. Jung (1875-1961), l'eau, les lacs, la mer, sont des symboles très répandus de l'inconscient.

350 Franz Liszt, *Correspondance*, p. 39.

Monde virtuel

L'emplacement d'un lac dans son environnement naturel est compris comme l'enracinement d'un savoir analytique dépourvu de caractère religieux (eau douce) dans un milieu tourné vers la pratique. Ce type de connaissance pourrait être fourni par la psychanalyse. Le lac représenterait un ensemble de notions psychologiques de nature métaphysique. Se déplacer à la surface de l'eau renverrait ainsi à une activité littéraire s'inspirant de ces notions.

3) Désert

Monde réel et monde représenté

NELL (*bas à Clov*). – Déserte.

[...]

HAMM. – [...] Qu'est-ce qu'elle a baragouiné ?

CLOV. – Elle m'a dit de m'en aller, dans le désert. (p. 39)

Du point de vue géographique, le désert est un endroit dépourvu de végétation (constitué de sable et de pierres) et se caractérise par taux d'aridité considérable ainsi qu'une température élevée pendant la journée. Un séjour prolongé dans cette zone stérile constitue un véritable défi physique et psychique pour l'homme, qui ne s'y sent pas chez lui, et n'en est pas le maître.

Le désert, zone aride et sauvage, peut également être saisi sous un angle biblique : cet endroit est considéré comme un lieu d'où Dieu est absent, dans le texte biblique le bouc émissaire fut envoyé dans le désert pour expier les fautes des Hébreux. (*Lévitique*, 16,10). Il est également le lieu de la tentation de Jésus. Dans *l'Ancien Testament*, la traversée du désert des Hébreux symbolise l'épreuve et la purification.

Monde virtuel

Nous comprenons la peur du néant, l'absence de toute forme d'existence dans le désert comme le symbole de l'anéantissement du monde sensible, de la nature (et par là de la raison divine) – en d'autres termes, comme la représentation du nihilisme. On y accède dès lors qu'on supprime les conditions propices à l'épanouissement culturel et communicationnel. On tourne le dos au présent pour entrer dans une forme d'atemporalité stérile, comparable au fanatisme religieux (indice signalé par la présence d'un soleil destructeur de toute vie).

« Nell » voit en « Clov » (c'est-à-dire le principe de rationnel) le bouc émissaire, seul responsable de la misère culturelle actuelle³⁵¹.

4) Montagne, plaine et plateau

Monde réel et monde représenté

HAMM. – As-tu jamais pensé à une chose ?

CLOV. – Jamais.

HAMM. – Qu'ici nous sommes dans un trou. (*Un temps.*) Mais derrière la montagne ? Hein ? Si c'était encore vert ? Hein ? (*Un temps.*) Flore ! Pomone ! (*Un temps. Avec extase.*) Cérès ! [...] (p. 56)

Montagne, plaine et plateau correspondent à des formes topographiques à la surface de la terre organisées selon une hiérarchie graduelle en fonction de leur altitude. L'ascension d'une montagne nécessite un réel effort. Les rochers en sont les éléments constitutifs ; par ailleurs, une montagne nous renseigne sur l'histoire de la terre.

Pomone, Cérès renvoient aux *Métamorphoses* d'Ovide.

Monde virtuel

La montagne pourrait renvoyer au style élevé (recourt au pathos, sujet grave) ; les plateaux au style moyen (vise à informer et expliquer) et la plaine au style bas (vise à divertir, recourt à l'anecdotique à l'humour).

La narration du présent apparaît à l'ombre du passé.

ARTÉFACTS

1) Maison (et ses éléments constitutifs), fanal

Monde réel et monde représenté

Intérieur sans meubles. Lumière grisâtre. Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés. Porte à l'avant-scène à droite. (p. 13)

HAMM. – Tu entends ? (*Il frappe le mur avec son doigt replié. Un temps.*) Tu entends ? Des briques creuses. (*Il frappe encore.*) Tout ça c'est creux ! [...] (p. 42)

HAMM. – Dans ma maison. [...] Tu regarderas le mur un peu, puis tu te diras, Je vais fermer les yeux, peut-être dormir un peu,

351 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*.

après ça ira mieux, et tu les fermeras. Et quand tu les rouvriras il n'y aura plus de mur. (*Un temps.*) L'infini du vide sera autour de toi [...] (p.53-54)

HAMM. – Ma maison qui t' a servi de home.

[...]

HAMM (*fièrement*). – [...] Sans Hamm (*geste circulaire*), pas de home. (p. 56)

HAMM. – Quelle fenêtre c'est ?

CLOV. – La terre.

HAMM. – Je le savais ! (*Avec colère.*) Mais il n'y a pas de lumière par là ! L'autre ! [...] (p. 86)

CLOV. – [...] Je te quitte, j'ai à faire.

HAMM. – Dans ta cuisine ?

CLOV. – Oui. (p. 23)

HAMM (*inquiet*). – Quoi ? Une voile ? Une nageoire ? Une fumée ?

CLOV (*regardant toujours*). – Le fanal est dans le canal.

HAMM (*soulagé*). – Pah ! Il l'était déjà.

CLOV (*de même*). – Il en restait un bout.

HAMM. – La base.

CLOV (*de même*). – Oui.

HAMM. – Et maintenant ?

CLOV (*de même*). – Plus rien. (p. 47)

La maison, bâtiment spécifique de taille moyenne dans l'habitat humain, est un artéfact (conçu par un architecte et réalisé par une entreprise de construction) dans lequel l'homme passe une grande partie de sa vie. Pour l'écrivain, c'est aussi souvent son lieu de travail. Pour assurer son caractère fonctionnel, la maison comprend plusieurs pièces. La salle de séjour est destinée à de multiples activités pour lesquelles aucune pièce n'est réservée. La cuisine est équipée pour la préparation des repas et permet également de stocker des denrées et aliments. Dans notre cas, la cuisine n'est plus en mesure de remplir sa fonction, les réserves étant épuisées. Il s'agit de la cuisine de Clov ; elle mesure trois mètres sur trois mètres, en d'autres termes un cube. « Ce sont de jolies dimensions. » (Clov). Cette forme sera reprise par Beckett plus tard dans sa pièce *Sans* : le cube n'est plus intact comme ici, il est défait : « Ruines vrai refuge enfin [...] Éteint ouvert quatre pans à la renverse vrai refuge sans issue »³⁵². La symétrie, la régularité du cube en font une forme esthétique.

Les murs séparent les différentes pièces entre elles et les pièces du monde extérieur. Les fenêtres permettent de percevoir le monde ex-

352 Samuel Beckett, *Têtes-Mortes* ([...] *Sans* [...]), p. 69.

térieur et de laisser entrer la lumière. Les portes permettent aux habitants de passer d'une pièce à l'autre. Dans le cas présent, seule une porte est visible, celle qui sépare la cuisine de la salle de séjour.

Le phare est un édifice spécifique, édifié sur une côte, sur un îlot, qui signale l'entrée du port et guide la navigation maritime pendant la nuit, en cas de mauvais temps (brouillard), permettant ainsi de prévenir des dangers y afférents. Le phare, tout comme de nombreux édifices, est immobile et atemporel, en dépit des mouvements cycliques de l'eau qui l'entoure.

Le phare est souvent utilisé comme métaphore pour les grands maîtres, les génies : il est celui qui guide ou éclaire les autres.

Monde virtuel

Le savoir acquis contribue pour une large part à distinguer les sujets entre eux. Il comprend plusieurs domaines de spécialisation (les pièces), qui permettent au sujet d'appréhender le monde extérieur sous divers angles (fenêtres).

La salle de séjour renverrait à un bagage culturel général ; la cuisine à un savoir scientifique (de nature spéculative). Les parois / murs représenteraient un usage linguistique spécifique, normé (les parois/murs sont des artéfacts). Le savoir ainsi exprimé distingue d'abord le sujet du non-sujet (mur), puis les différents domaines du savoir d'un sujet entre eux (paroi). Le langage métaphorique (des romantiques, des symbolistes) tenta de dépasser cette séparation (murs sont pourris).

« Clov » figurant un mode d'écriture rationnel, la cuisine pourrait représenter un espace de la mémoire consacré à une science appliquée dont les éléments constitutifs ont été élaborés en vue de servir à l'activité littéraire. Le cube, en raison de la rigueur de sa forme, pourrait renvoyer à un espace de la métaphysique.

La couleur blanche des parois constituerait la base subjective indispensable à la création de nouveaux concepts, de nouveaux schémas de pensée, à la spéculation philosophique dépourvue de sensations et de préoccupation esthétique (corps nus).

Un phare se trouve au bord de la mer (élément que nous avons mis en relation avec le savoir spéculatif). Cet objet pourrait renvoyer, par interpolation, au savoir transmis par le siècle des Lumières : la raison dévoile la vérité et signale en même temps les dangers inhérents. *La dialectique de la Raison* de Horkheimer et Adorno (parue en 1944) a remis en question Les lumières (le fanal est tombé dans le canal.)

2) Poubelle

Monde réel et monde représenté

[...] *(Le couvercle d'une des poubelles se soulève et les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Pui la tête émerge, coiffée d'un bonnet de nuit. [...])* (p. 22-23)

Un temps. Le couvercle de la poubelle de Nagg se soulève. Les mains apparaissent, accrochées au rebord. Pui la tête émerge. [...] (p. 27)

La poubelle sert à recevoir déchets et détritrus ménagers. On y trouve ce qui inutilisable, ce qui n'est plus utilisable ainsi que ce qui ne sert plus à la préparation d'un repas et les restes. Une analyse de ce contenu permet de reconstituer l'histoire du mode de vie de leur propriétaire.

Dans le cas présent, ce sont Nagg et Nell qui se trouvent dans les poubelles, qui leur servent pour ainsi dire de maison.

Monde virtuel

Dans les « poubelles » se trouvent des éléments de l'histoire littéraire du sujet. Inutilisables, dépassés, ils ont été retirés du processus culturel. Seul un lien de nature privée permet de comprendre ce rapport à l'histoire.

3) Sifflet

Monde réel et monde représenté

[...] *Hamm, [...]* *[e]n robe de chambre, coiffé d'une calotte en feutre, [...], un sifflet pendu au cou [...].* (p. 15)

CLOV. – [...] je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle. (p.16)

Le sifflet est un objet qui permet de communiquer ou d'être secouru lorsque la visibilité est faible ou nulle. Il est le plus souvent fabriqué en acier ou en étain afin d'en assurer le bon fonctionnement.

Monde virtuel

Cet objet représente le désir de la conscience poétique de faire appel à la pensée rationnelle afin de résoudre certains problèmes.

4) Instruments de mesure du temps

a) Sablier, grains de mil

Monde réel et monde représenté

CLOV (*regard fixe, voix blanche*). – Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (*Un temps*.) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (p. 15-16)

Le sablier est un instrument ancien servant à mesurer le temps qui s'écoule. Cet objet, réversible, est « formé de deux ampoules transparentes, l'une contenant du sable et le laissant s'écouler dans l'autre par un conduit étroit en un temps donné. » Il peut symboliser le temps qui s'est écoulé dans un intervalle donné et qui ne reviendra plus et ainsi être mis en rapport avec la mort. Cette image n'est pas sans rappeler Zénon. Hamm y reviendra d'ailleurs plus loin dans un dialogue.

HAMM. – [...] Instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de ... (*il cherche*) ... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie. (p. 93)

Pour Zénon, un tas de grains de mil ne produit aucun bruit, contrairement à notre perception de la réalité. Un seul grain de mil tombe par terre sans faire de bruit et à la fin nous avons un tas de grains. La question cruciale qui se pose ici est de savoir comment une suite d'événements insignifiants (l'absence de bruit) finit pas donner lieu à un véritable événement.

Monde virtuel

Ce paradoxe est ici appliqué au temps. De manière analogue aux grains de mil, les instants du processus créateur s'ajoutent aux précédents sans pour autant donner naissance à une unité temporelle cohérente, dotée d'un sens (par exemple : celui de la finitude).

b) Le réveil-matin

Monde réel et monde représenté

CLOV. – [...] Je mets le réveil.
(*Un temps*.)

[...]

CLOV. – Tu me siffles. Je ne viens pas. Le réveil sonne. Je suis loin.
Il ne sonne pas. Je suis mort.

[...]

HAMM. – Est qu'il marche ? (*Un temps. Impatient.*) Le réveil, est-ce qu'il marche ?

[...]

CLOV. – Je vais voir (*Il sort. Jeu de mouchoir. Brève sonnerie du réveil en coulisse. Entre Clov, le réveil à la main. Il l'approche de l'oreille de Hamm, déclenche la sonnerie. Ils l'écoutent sonner jusqu'au bout. Un temps.*) Digne du jugement dernier ! Tu as entendu ?

HAMM. – Vaguement.

CLOV. – La fin est inouïe. (p. 66-67)

Clov va aux poubelles, soulève le couvercle de celle de Nagg, regarde dedans, se penche dessus. Un temps. Il se redresse. (p. 68)

L'horloge est un instrument qui mesure le temps normé. Le réveil n'est pas seulement un tel instrument qui mesure le temps objectif, accepté par tous, il est aussi muni d'une sonnerie en vue de réveiller celui qui dort. Cette fonction rappelle celle du sifflet, avec une différence toutefois : le déclenchement de cette sonnerie peut être réglé et fixé à une heure déterminée, grâce à un mécanisme, à un moment où il est indispensable pour le dormeur d'être éveillé.

Ici, le réveil sert à répondre à la question de savoir si Hamm est parti ou s'il est mort. Cette fonction n'entretient aucun lien causal direct avec l'objectif fixé.

Monde virtuel

La sonnerie du réveil rend le temps audible, le matérialise. La durée de cette matérialité est concomitante à la durée du son. Le temps, ici synonyme d'appel, ressemble à un avertissement, manifestation d'une présence.

Nous voulons appréhender le « réveil » en relation avec la problématique éthique de l'action. Cette problématique relève du rapport critique entretenu par le sujet avec lui-même. En effet, ce sont ses actions et son jugement critique qui sont mis en présence.

Nous voyons dans le « réveil », une série de principes moraux émis par une autorité. Ces principes ont déjà été assimilés par le sujet et se trouvent dans sa mémoire.

Remonter le « réveil » signifie en activer le souvenir, activer la conscience (qu'est-ce que le sujet a le droit de faire ?).

La « sonnerie du réveil » permet au sujet (qui sans « Clov » n'est constitué que d'un mode d'écriture poétique) de se placer sur le plan de la réflexion. La justesse d'une action dépend ainsi du jugement rationnel. La dernière étape du jugement moral relève du Jugement Dernier.

5) Médicament

Monde réel et monde représenté

HAMM. – [...] Donne-moi mon calmant.

CLOV. – C'est trop tôt. (*Un temps.*) C'est trop tôt après ton remontant, il n'agirait pas.

HAMM. – Le matin on vous stimule et le soir on vous stupéfie. A moins que ce ne soit l'inverse. (*Un temps.*) Il est mort naturellement, ce vieux médecin ?

CLOV. – Il n'était pas vieux. (p. 40)

Cette référence pourrait faire allusion au « vieux Geulincx³⁵³ », dans *Molloy*, (référence tirée de l'*Ethique* de Geulincx).

« Moi j'avais aimé l'image de ce vieux Geulincx, mort jeune, qui m'accordait la liberté, sur le noir navire d'Ulysse, de me couler vers le devant, sur le pont. (*Molloy*, p. 67)

Calmants et stimulants sont des remèdes courants.

Dans son ouvrage, *La pharmacie de Platon*, Derrida voit dans l'écriture, telle qu'elle est présentée par Platon, une drogue, un poison, un médicament (dans *Phèdre*). Pour Socrate, l'écriture (Pharmakon) est un fortifiant de la mémoire.

Monde virtuel

Les écrits de Geulincx, disciple de Descartes, pourraient nous fournir quelques indices susceptibles de nous faciliter l'accès à la compréhension de ce passage. Le thème de la piété est au cœur de la morale de Geulincx. Celle-ci s'inscrit dans une réflexion portant sur la distinction entre corps et esprit, traitée par Descartes. Si le rationalisme de ce dernier pouvait agir comme un stimulant, la morale du premier, fondée sur la piété, pourrait en revanche agir comme un calmant.

6) Tableau

Monde réel et monde représenté

Accroché au mur, près de la porte, un tableau retourné. (p. 13)

353 Voir l'ouvrage d'Alain de Lattre, *L'occasionalisme d'Arnold Geulincx*.

HAMM (bas). – [...] (*Clov avise le tableau, le décroche, l'appuie par terre toujours retourné contre le mur, accroche le réveil à sa place.*) [...] (p. 94-95)

Un tableau, œuvre d'art souvent atemporelle, est en règle générale encadré ; ses éléments picturaux réalisés sur une surface plane, obéissent à un agencement spécifique : ils s'accordent sans se déranger. En dehors du tableau, ces éléments n'ont aucune existence. L'ordre du tableau est celui de la simultanéité : le temps s'arrête et prend forme ; il s'agit donc d'une tentative de saisir dans l'instant l'être, l'essence des choses. Le tableau de notre pièce accroché au mur est retourné.

Monde virtuel

Dans cet espace langagier figuré par l'appartement, il est difficile – voire impossible pour le spectateur – de saisir le sens du langage métaphorique (le tableau est retourné) : sens et contenu restent cachés, seule l'imagination permet d'y accéder.

7) Pipe, magnésite, fumer

Monde réel et monde représenté

HAMM. – [...] (*Ton de narrateur.*) Je bourrai tranquillement ma pipe – en magnésite, l'allumai avec une ... mettons une suédoise, en tirai quelques bouffées. Aah ! (*Un temps.*) [...] (p. 71)

La pipe est un objet servant à fumer essentiellement le tabac contenu dans le fourneau où il brûle. La fumée, acheminée de la tête vers l'extrémité du bec, en passant par la tige, est aspirée par la bouche. Le fumeur peut assurer une lente combustion du tabac (produit naturel) grâce à un bon bourrage (le tabac ne doit pas être trop tassé). C'est ainsi que le goût de la fumée est le plus agréable. Fumer la pipe relève du seul plaisir. Par ailleurs, la pipe est un artéfact pourvu de qualités esthétiques (la pipe en écume de mer est souvent sculptée.)

On utilise en règle générale une allumette pour allumer sa pipe. Le Français Charles Sauria inventa en 1831 les allumettes phosphoriques et Jakob Friedrich Kammerer mit au point le processus de fabrication industrielle de ce type d'allumette en 1832.

Pour Clemens Brentano, le tabac et la pipe font partie des attributs du philistin (du bourgeois) tout comme le bonnet de nuit blanc en coton.

Monde virtuel

La flamme, le brasier ont une connotation religieuse. Le plaisir procuré par le goût de la fumée renvoie aux émotions de nature religieuse procurées par l'esthétique.

Le phosphore pourrait contenir une éventuelle allusion à la Revue suédoise *Phosphoros* (1810-13), qui rassemblait un groupe d'auteurs romantiques – prônant le primat des émotions sur l'intellect et voyant dans la beauté idéale la plus haute expression artistique. Défenseurs d'une littérature « patriotique », ils souhaitaient s'affranchir de l'influence française.

« Hamm » semble, lui aussi, privilégier les émotions aux dépens de l'intellect.

8) Mouchoir

Monde réel et monde représenté

Hamm, [...]. *En robe de chambre, coiffé d'une calotte en feutre, un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage.* [...] (p. 15)

HAMM. – A – (bâillements.) – à moi. (*Un temps.*) De jouer. (*Il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui.*) Vieux linge ! [...] (p. 16)

HAMM. – [...]
Il sort son mouchoir, s'en essuie le visage sans le déplier, le remet dans sa poche. [...] (p. 57)

HAMM. – [...] A moi. (*Il sort son mouchoir, le déplie, le tient à bout de bras ouvert devant lui.*) [...] (p. 91)

HAMM. – [...] Une dernière grâce. (*Clov sort.*) Cache-moi sous le drap. (*Un temps long.*) Non ? Bon. (*Un temps.*) A moi. (*Un temps.*) De jouer. [...] (p. 110)

Le mouchoir (sale) n'est pas utilisé ici de manière habituelle. Si l'on songe que Hamm est aveugle, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur la raison qui le pousse à couvrir son visage avec un mouchoir. Peut-être s'agit-il d'un signe adressé à Clov afin qu'il puisse distinguer de loin si Hamm dort ou s'il est éveillé.

Quoi qu'il en soit, les actions relatives au mouchoir ont un caractère rituel. L'image de Hamm le visage recouvert d'un mouchoir apparaît à deux reprises : au début et à la fin de la pièce. Cet encadrement souligne son importance par rapport aux autres actions.

Monde virtuel

En ôtant le mouchoir de son visage « Hamm » signale sa sortie de l'ombre : la conscience poétique du sujet (de la personnalité ?) procède à un retour sur elle-même à l'aide de la conscience rationnelle. Lors de la phase antérieure, les idées issues de la conscience poétique n'avaient pas besoin d'être déterminées d'un point de vue conceptuel. Le mouchoir représenterait ainsi une forme symbolique de l'expression poétique (symbole, métaphore, etc.). Mallarmé ne manque pas de signaler le calcul mathématique présent au cœur du symbolisme. Le mouchoir, une fois déplié, se présente sous une forme rigoureuse, un carré. Dans le cadre du symbolisme, la littérature ressemble à un rite, ce dernier se devait de remplacer le rite chrétien. L'attitude de Hamm présente, elle aussi, un caractère rituel indéniable.

9) Lampe à huile

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Va chercher la burette.

CLOV. – Pour quoi faire ?

HAMM. – Pour graisser les roulettes. (p. 62)

CLOV (*durement*). – Quand la Mère Pegg te demandait de l'huile pour sa lampe et que tu l'envoyais paître, à ce moment-là tu savais ce qui se passait, non ? [...] (p. 99)

L'huile (d'olivier avant tout) a toujours été considérée comme une substance énergétique et comme un médicament. Elle est également souvent utilisée dans un contexte symbolique : l'onction est un geste rituel qui consiste à appliquer de d'huile sainte à une personne afin de lui conférer une force particulière qui perdure même après la mort.

Dans notre citation, l'huile est une substance liquide indispensable à la lampe : elle permet d'éclairer une pièce. La lumière naturelle (le soleil) est un symbole religieux très ancien « Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut » (*Ge*, 1,3)

Monde virtuel

Nous associons l'huile au thème de la piété chrétienne, et une lampe allumée à une œuvre religieuse riche en enseignements, susceptibles d'amener le lecteur à mieux se conduire. L'éthique a son origine dans les convictions religieuses.

Grâce à ses connaissances religieuses, ses convictions et ses principes moraux, « Hamm » aurait été en mesure d'intégrer, de donner forme (la mère Pegg) à ses acquis dans ses textes.

« Hamm » n'a toutefois pas manqué de retenir qu'une argumentation se fondant sur un socle de valeurs chrétiennes gagne en efficacité (les roues de son fauteuil – moyens argumentatifs – doivent être huilées).

10) Moyens de transport (sur terre)

a) Bicyclette

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Va me chercher deux roues de bicyclette.

CLOV. – Il n'y a plus de roues de bicyclette. (p. 22)

Véhicule à deux roues, il permet de se déplacer rapidement, comme on le ferait avec un cheval de course. Ses éléments constitutifs sont le guidon, relié à la roue avant directrice, le cadre (sur lequel les deux roues sont montées) et la roue arrière, motrice entraînée par un système pédalier. L'équilibre est assuré par le déplacement continu du poids du corps et par le maniement du guidon à l'avant. Contrairement aux autres moyens de transport (cheval, fauteuil roulant), le mouvement est dû ici à la force de ses propres jambes.

Monde virtuel

La bicyclette pourrait représenter l'argumentation dialectique. Les deux roues jouent le rôle du positionnement de la thèse et de l'antithèse. La thèse, surélevée, se situe au niveau du siège. Cette forme de technique argumentative est le fruit du travail de spécialistes qui le mettent ensuite au service des autres. Les freins seraient à mettre en relation avec l'éthique.

b) Fauteuil à roulettes

Monde réel et monde représenté

Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm. (p. 13)

Hamm, cloué dans son fauteuil roulant en raison de son invalidité, passe tout son temps assis. Cet objet lui accorde une liberté de mouvement minimale. Ce fauteuil dispose de quatre petites roues, contrairement à l'idée qu'on se fait du fauteuil roulant traditionnel. Il ne peut arpenter tout type de terrain sans problème ; il a besoin d'un sol aplani et d'être poussé, en l'occurrence par Clov.

Monde virtuel

Le fauteuil roulant figurerait une argumentation fondée sur des moyens poétiques. Il pourrait s'agir du recours aux figures rhétoriques dans le cadre de l'*elocutio*. La parabole constituerait une variante de nature religieuse. Cette forme d'argumentation nécessite toutefois le soutien de la conscience rationnelle.

c) Escabeau

Monde réel et monde représenté

[Clov] Il sort, revient aussitôt avec un escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau. [...] (p. 14)

Un escabeau est un meuble qui permet à son utilisateur de saisir un objet placé en hauteur et qu'il ne pourrait atteindre sans son aide. Il permet de se déplacer dans le sens de la verticale. Dans la cas présent il permet d'atteindre les fenêtres haut perchées afin de découvrir le monde extérieur.

Wittgenstein³⁵⁴ écrit dans ses notes : « Was auf einer Leiter erreichbar ist, interessiert mich nicht ». Autrement dit, sa quête de vérité se distingue de la quête de vérité d'un scientifique, qui s'élève graduellement afin d'atteindre son objectif.

Monde virtuel

L'escabeau figurerait une méthode permettant d'accéder de manière graduelle à la connaissance. Les étapes se suivent : au sommet se trouverait la conclusion. Il pourrait s'agir de la logique traditionnelle, qui permet d'affirmer quelque chose en passant des prémisses à la conclusion³⁵⁵.

354 Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, p. 460.

355 Ludwig Wittgenstein, compare son *Tractatus* à une échelle qu'il faut « pour ainsi dire jeter après y être monté », dans la mesure où ses « propositions sont des éclaircissements en ceci que celui qui me comprend les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens, lorsque par leur moyen, en passant par elles – il les a surmontées. » *Tractatus logico-philosophicus*, § 6,54,

11) Moyens de transport (sur l'eau)

a) Barque

Monde réel et monde représenté

NELL. – C'était sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d'avril. (*Un temps.*) Tu peux le croire ?

NAGG. – Quoi ?

NELL. – Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d'avril. (p. 35-36)

La barque, moyen de transport destiné à se déplacer à la surface de l'eau, est propulsée en avant à l'aide de rames que le promeneur, assis et tournant le dos au sens de l'avancement de l'embarcation, met en mouvement grâce à la force motrice de ses bras. Pour avancer, il est nécessaire que les bras travaillent de manière synchrone en respectant le même rythme. Pour Nagg et Nell, cet exercice était un simple divertissement, sans but précis. Toutefois, cette sortie romantique faillit tourner mal : ils manquèrent de peu de chavirer.

Monde virtuel

Canoter renvoie à une activité littéraire autonome (éloignée de la terre ferme, donc de toute expérience pratique). Elle se fonde surtout sur des processus psychologiques propres à l'être humain (cf. *lac*). La psychologie s'intéresse aux événements psychiques passés qui exercent une influence sur le présent (ramer signifie avancer le dos tourné). L'activité littéraire ne poursuit aucun objectif précis ; elle ne poursuit pas davantage une visée argumentative, ni ne doit respecter la logique langagière (en position assise, le rameur n'utilise pas ses jambes, la barque avance grâce à la force des mains, sans but précis). Canoter pourrait renvoyer à une activité littéraire de type surréaliste. Dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, André Breton définissait le surréalisme comme : « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute manière, le fonctionnement réel de la pensée »³⁵⁶. L'inconscient, la magie, le rêve font partie de la réalité. Ce n'est donc pas une négation de la réalité, mais un approfondissement.

b) Radeau

Monde réel et monde représenté

HAMM. (*avec élan*). – Allons-nous en tous les deux, vers le sud !
 Sur la mer ! Tu nous feras un radeau. Les courants nous emporteront, loin, vers d'autres ... mammifères ! (p. 53)

De forme carrée, le radeau peut être construit à partir de différents matériaux flottants (bois, roseaux, etc.). Sa construction est relativement simple. Pour avancer, il a besoin de courant.

Monde virtuel

Le radeau représente une méthode plutôt simple, dont les éléments constitutifs sont issus de plusieurs disciplines scientifiques, en parfaite harmonie avec les courants scientifiques du moment.

c) Gaffe

Monde réel et monde représenté

Entre Clov, la gaffe à la main.
 CLOV. – Voilà ta gaffe. Avale-là.
Il donne la gaffe à Hamm qui s'efforce, en prenant appui dessus, à droite, à gauche, devant lui, de déplacer le fauteuil.
 HAMM. – Est-ce que j'avance ?
 CLOV. – Non.
Hamm jette la gaffe. (p. 61-62)

HAMM. – [...] (*Pendant ce temps entre Clov. [...]. Près de la porte, impassible, les yeux fixés sur Hamm, Clov reste immobile jusqu'à la fin. Hamm renonce.*) Bon. (*Un temps.*) Jeter. (*Il jette la gaffe, veut jeter le chien, se ravise.*) (p. 110)

La gaffe, utilisée sur un bateau, est une longue perche munie à son extrémité d'une pointe destinée à manœuvrer l'embarcation ou à tirer de l'eau un objet ou un poisson. Cet instrument se trouve à bord de tout type d'embarcation.

Sur scène, la gaffe a un autre usage, le bateau est remplacé par le fauteuil à roulettes. Hamm devrait ainsi être capable de se déplacer sans l'aide de Clov.

La quête de l'horizon infini, souvent exprimée par la métaphore de la mer, est une constante dans la littérature et dans l'art. Elle représente notamment la liberté d'esprit, le désir de nouveauté, d'inconnu.

Monde virtuel

La gaffe, en tant qu'aide au déplacement, renvoie à une forme d'argumentation de nature poétique, sans se fonder toutefois sur une logique rationnelle contraignante. L'exemple, dont l'effet peut être séduisant ou repoussant selon le contexte, en serait une forme.

12) Instrument de vue, lunette

a) Microscope, longue-vue, lunette

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Regarde la terre.

CLOV. – Je l'ai regardée.

HAMM. – A la lunette ?

CLOV. – Pas besoin de lunette.

HAMM. – Regarde-la à la lunette.

CLOV. – Je vais chercher la lunette.

Il sort.

HAMM. – Pas besoin de lunette ! (p. 44)

CLOV. – Il faudrait un microscope pour trouver ce – (*Il voit la lunette.*) Ah tout de même ! (p. 100)

Le microscope et la longue-vue sont des inventions techniques, une construction de l'esprit qui a pris forme en vue de répondre à un objectif pratique. Remplissant une fonction spécifique, ils sont accessibles à tout un chacun.

La longue-vue est un instrument d'optique monoculaire destiné à l'observation d'objets éloignés, la vision de l'objet à distance s'en trouve ainsi rapprochée. Elle se tient dans la main. Le microscope est un instrument destiné à grossir l'image d'un objet, difficilement observable à l'œil nu en raison de ses petites dimensions. Cette approche permet de mieux observer la structure interne de l'objet.

Monde virtuel

La lunette renverrait à une méthode scientifico-didactique permettant de mieux faire comprendre des faits complexes.

Le microscope se référerait à une méthode spéculative permettant d'observer des faits échappant à la connaissance directe, à la perception expérimentale.

b) Lunettes noires

Monde réel et monde représenté

Hamm bouge. Il bâille sous son mouchoir. Il ôte le mouchoir de son visage. Teint très rouge. Lunettes noires. (p. 16)

HAMM. – Tu n’as jamais eu la curiosité, pendant que je dormais, d’enlever mes lunettes et de regarder mes yeux ?

CLOV. – En soulevant les paupières ? (*Un temps.*) Non

HAMM. – Un jour je te les montrerai. (*Un temps.*) Il paraît qu’ils sont tout blancs. (*Un temps.*) [...] (p. 18)

HAMM. – [...] Égalité. (*Un temps. Il enlève ses lunettes.*) Essuyer. (*Il sort son mouchoir et, sans le déplier, essuie ses lunettes.*) Et remettre. (*Il remet le mouchoir dans sa poche, remet ses lunettes.*) (p. 110)

L’aveugle, privé de l’usage de la vue, ne perçoit ni les couleurs ni les formes, ni ne distingue l’obscurité de la clarté. L’impossibilité de percevoir les panneaux, le marquage au sol ainsi que les feux de la signalisation routière contribue pour une large part à entraver sa mobilité. Pour la lecture, il recourt au braille, un système d’écriture tactile spécialement conçu à son intention. L’acquisition des connaissances sur les autres passe par les autres sens (le toucher, l’ouïe, l’odorat, le goût). La perception de soi souffre également de ce handicap.

L’œil d’un aveugle, souvent perçu comme laid, est caché par des lunettes noires. La raison du port des lunettes noires peut également être liée au souci de protéger les yeux encore sensibles contre l’agression de la lumière. Nettoyer ses lunettes n’a qu’un seul but : la propreté.

Monde virtuel

Le mode d’écriture figuré par un aveugle ne recourt ni à une argumentation rationnelle, ni à une argumentation religieuse (cf. *yeux et ouïe*). Par ailleurs, il ne perçoit aucune forme esthétique.

Les lunettes noires renvoient à une méthode qui laisse entendre que le mode d’écriture cherche à se protéger de toute forme d’argumentation de type religieux ou idéaliste.

13) Vêtement

a) Couvre-chefs : chapeau, bonnet de nuit, calotte en feutre

Monde réel et monde représenté

Hamm, [...]. *En robe de chambre, coiffé d'une calotte en feutre.*
(p. 15)

[...] *(Le couvercle d'une des poubelles se soulève et les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge, coiffée d'un bonnet de nuit. [...])* (p. 23)

HAMM. – [...] *(Pendant ce temps entre Clov. Panama, [...])* (p. 110)

Chapeau, bonnet de nuit et calotte en feutre sont des artéfacts fabriqués par des spécialistes. Leur usage consiste principalement à protéger contre les rigueurs du froid. Le bonnet de nuit est également utilisé pour des raisons d'hygiène (notamment protection contre les poux). Par ailleurs, il est utilisé dans l'expression « triste comme un bonnet de nuit » depuis le XVIII^e siècle. Le chapeau, en revanche, souligne la personnalité et la position sociale de la personne qui le porte ainsi que son appartenance à la communauté des porteurs de chapeaux. Le panama, un chapeau de paille masculin souple et léger fabriqué en feuilles de pousse de palmiers, est très à la mode aux alentours de 1900. Il a été présenté en France en 1855, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris.

Samuel Beckett apporte un soin particulier à choisir les couvre-chefs de ses personnages. On peut donc en conclure que chaque personnage porte le couvre-chef qui le caractérise au mieux. La forme semble jouer un rôle essentiel puisque nous n'apprenons rien sur leur couleur.

Monde virtuel

La tête (le cerveau) compris dans notre premier texte comme le lieu par excellence de l'activité intellectuelle de haut niveau, notamment le lieu où la réflexion se fait sous l'égide de la raison. Cette approche vaut également pour notre second texte. Le couvre-chef représente un mode de pensée spécifique dont les éléments constitutifs sont connus et caractéristiques de ce style de pensée. Font partie de ces éléments : une méthode d'appropriation des connaissances, une manière de poser un problème, un raisonnement, de porter un jugement. Il s'agit donc d'un mode de perception particulier, associé à un traitement spécifique des données (perçues).

La calotte de feutre se trouve à mi-chemin entre un mode de pensée rationnelle (le chapeau) et une pensée plutôt irrationnelle (bonnet de nuit). Elle correspond à un style de pensée de nature plutôt poétique.

b) Robe de chambre

Monde réel et monde représenté

Hamm, [...]. *En robe de chambre*, [...]. (p. 15)

La robe de chambre, vêtement d'intérieur confortable, long et à manches, revêt un caractère informel.

Monde virtuel

Style poétique personnel, qui n'est pas destiné à un public, utilisé en vue de représenter ses propres états d'âme.

c) Pantalon

Monde réel et monde représenté

NAGG. – [...] Un Anglais – (*il prend un visage d'Anglais, reprend le sien*) – ayant besoin d'un pantalon rayé en vitesse pour les fêtes de Nouvel An se rend chez son tailleur qui lui prend les mesures. [...] (*Voix du tailleur, scandalisée.*) « Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez – (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde ... (*un temps.*) ... et regardez – (*geste amoureux, avec orgueil*) – mon PANTALON ! » (p. 36-38)

Le pantalon recouvre la partie inférieure du corps, les deux jambes séparément (vêtement typiquement masculin jusqu'au début du XX^e siècle). Beckett accorde à cet habit une place de choix dans son essai sur la peinture intitulé : « La peinture des Van de Velde ou le monde et le pantalon ». La plaisanterie placée en exergue donne à cet essai son titre³⁵⁷.

Monde virtuel

Les jambes ont été associées aux moyens d'argumentation naturels, l'estomac à l'entendement. Compte tenu de ces données, le pantalon représente un style, une méthode de l'argumentation fondée sur l'entendement.

357 Samuel, Beckett, *Le Monde et le pantalon*, p. 7.

d) Brodequins, babouches

Monde réel et monde représenté

HAMM. (*agacé*). – Qu'est-ce qu'ils ont, tes pieds ?

CLOV. – Mes pieds ?

HAMM. – On dirait un régiment de dragons.

CLOV. – J'ai dû mettre mes brodequins.

HAMM. – Tes babouches te faisaient mal ? (p. 79)

Les lacets des brodequins, en règle générale des chaussures montantes, permettent une meilleure tenue de la chaussure au pied.

Un régiment de dragons appartient à une unité d'infanterie montée ; c'est-à-dire que les soldats se déplacent à cheval, mais combattent à pied. Les régiments de dragons les plus connus au XIX^{ème} siècle sont les régiments prussiens.

Monde virtuel

Par interpolation, les jambes, instruments argumentatifs de nature logico-dialectique, nous amènent à saisir le pied comme responsable du choix du vocabulaire. La chaussure servirait dans ce contexte à renvoyer à certaines caractéristiques grammaticales.

Nous voyons dans les brodequins des représentants d'une langue riche en métaphores classiques. Ces dernières, pareilles aux lacets des brodequins, associent les similitudes. La pratique métaphorique se fonde sur la vie pratique ; une image est accessible à tous dès la première lecture. La métaphore, phénomène linguistique connu, appartient aux tropes. A la fin du XIX^{ème} siècle, le discours philosophico-linguistique lui accorde une grande place.

Dans un chapitre de son ouvrage *Allégorie de la lecture*³⁵⁸, Paul de Man propose une réflexion intéressante sur ce sujet. Il signale le fait que les tropes ne cessent de renvoyer à d'autres tropes qui, à leur tour, se réfèrent à d'autres tropes encore. La lecture s'en trouve entravée, la puissance des tropes conduit souvent à de fausses lectures (*misreading*).

Les babouches, en revanche, devraient faire allusion à l'utilisation de métaphores et symboles personnels peu connus.

358 Voir, Paul de Man, *Allégorie de la lecture*. Marc Fumaroli, *Le livres des métaphores – Essai sur la mémoire de langue française*.

e) Parapluie, imperméable

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Il faudrait qu'il pleuve.

CLOV. – Il ne pleuvra pas. (p. 18)

HAMM. – [...] (*Pendant ce temps entre Clov. [...], imperméable sur le bras, parapluie, [...]*) (p.110)

La pluie est de l'eau tombant des nuages sous forme de gouttes. Pour simplifier, nous dirons que les nuages se forment à partir d'eau condensée provenant de l'océan. Le parapluie, une fois ouvert, sert à se protéger de la pluie. Le parapluie est un objet récurrent dans l'œuvre de Beckett.

Monde virtuel

Penchons-nous tout d'abord sur la pluie. Les vérités spéculatives (océans) connaissent une élévation de nature idéaliste (l'eau condensée s'accumule dans les nuages), se figent en dogmes (non religieux) puis se répandent en principes fondamentaux, détenteurs d'une vérité générale (pluie). Ces vérités se rapprochent des vérités de nature divine.

Le rationalisme du siècle des Lumières véhicula l'idée de la liberté de pensée et de culte. Il devait nous préserver des vérités dogmatiques. Pareille conviction pourrait être figurée par le parapluie. L'importance de la portée de l'argumentation est soulignée par le fait que son utilisateur doit ouvrir le parapluie pour qu'il puisse déployer son effet.

Autre approche possible : le parapluie pourrait faire allusion au doute méthodique cartésien.

NOURRITURE

1) Bouillie

Monde réel et monde représenté

NAGG. – Ma bouillie

HAMM. – Donne-lui sa bouillie.

CLOV. – Il n'y a plus de bouillie. (p. 23)

HAMM. – [...] Du pain ? Mais je n'ai pas de pain, je ne le digère pas. Bon. Alors du blé ? (*Un temps. Ton normal.*) Ça va aller. (*Ton de narrateur.*) Du blé, j'en ai, il est vrai, dans mes greniers. Mais réfléchissez, réfléchissez. Je vous donne du blé, un kilo, un kilo et demi, vous le rapportez à votre enfant et vous lui en faites – s'il

vit encore – une bonne bouillie (*Nagg réagit*), une bonne bouillie et demie, bien nourrissante. [...] (p. 73)

La bouillie est un mets simple à base de céréales. Bon marché, rassasiant et facile à digérer (pas besoin de le mâcher), ce plat était surtout destiné à l'alimentation des enfants et des pauvres (en raison du coût élevé du pain, dû notamment à son processus de fabrication : moudre la farine, cuisson).

Monde virtuel

Les céréales représentent certaines considérations linguistiques d'ordre théorique. Les grains de blé correspondent aux entrées dans un dictionnaire, ces dernières étant tirées d'œuvres classiques exemplaires. « Nagg » peut être maintenue en vie seulement grâce au recours à des réflexions linguistiques simples (présentes dans la mémoire du sujet).

2) Pain

Monde réel et monde représenté

HAMM. – [...] Enfin bref je finis par comprendre qu'il me voulait du pain pour son enfant. Du pain ? Mais je n'ai pas de pain, je ne le digère pas. [...] (p. 70-73)

HAMM.- A plat ventre pleurer du pain pour son petit. [...] (p. 81)

Le pain est un aliment de première nécessité à base de céréales. A la farine, on ajoute de l'eau et du sel. Une fois la pâte prête, elle est enfournée avec une planche à pain.

Monde virtuel

Compte tenu de la signification de l'eau, du sel et du feu, la nature de ces formes linguistiques est philosophico-religieuse. La connaissance de ces formes est d'une grande utilité pour la pratique de la littérature.

3) Biscuit

Monde réel et monde représenté

NAGG. – Je veux ma bouillie !

HAMM. – Donne-lui un biscuit. (*Clov sort.*) Maudit fornicateur ! Comment vont tes moignons ?

[...]

CLOV. – Je suis de retour, avec le biscuit.

Il met le biscuit dans la main de Nagg qui le prend, le palpe, le renifle.

NAGG (*geignard*). – Qu'est-ce que c'est ?

CLOV. – C'est un biscuit classique.

NAGG (*de même*). – C'est dur ! Je ne peux pas ! (p. 24)

Le biscuit, comme son nom l'indique, est une petite galette de farine de blé passée au four puis déshydratée. Dur, il a un goût sucré et se conserve longtemps. En raison de sa dureté, on le trempe souvent dans le lait avant de le croquer.

Anecdote : Wagner, en pleine crise d'inspiration alors qu'il travaillait à son *Tristan*, reçut des biscottes. A la suite de quoi, il retrouva son inspiration. La *Revue de Paris* publia sa lettre de remerciement en 1905.

Monde virtuel

Le biscuit correspond à une forme linguistique classique dont le contenu édifiant, de nature religieuse, entretient un lien étroit avec l'absolu.

4) Friandise

a) Bonbon, dragée

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Demande à mon père s'il veut écouter mon histoire.

[...]

CLOV. – Il dort.

HAMM. – Réveille-le.

[...]

CLOV. – Il ne veut pas écouter ton histoire.

HAMM. – Je lui donnerai un bonbon.

[...]

CLOV. – Il veut une dragée.

HAMM. – Il aura une dragée. (p. 68-69)

La dragée est un bonbon formé d'un noyau dur (une amande) enrobé de sucre. Elle peut également être enrobée de chocolat. Ses ingrédients sont en règle générale des fruits secs, de l'eau et du sucre. Ces friandises sont en général faites pour être sucées.

Monde virtuel

Cette friandise représente une forme littéraire de petite taille qui procure un plaisir esthétique certain. Aucune compétence analytique n'est

requis dans un premier temps. Un poème procure un plaisir au premier degré, ce plaisir est décuplé après analyse.

b) Rahat-loukoum

Monde réel et monde représenté

NAGG. – [...] Le rahat-loukoum, par exemple, qui n'existe plus, nous le savons bien, je l'aime plus que tout au monde. Et un jour je t'en demanderai, en contre-partie d'une complaisance, et tu m'en promettras. Il faut vivre avec son temps. (p. 76-77)

Turkish Delight est le titre d'un film muet de 1927 qui connut un succès ambigu.

Monde virtuel

Cette friandise renvoie non pas à ce film en particulier, mais davantage au film muet en général, en tant que forme d'expression artistique. Le sujet, plongé dans ses réflexions sur cet art, nourrit « Nagg ».

c) Manne

Monde réel et monde représenté

HAMM. – [...] Mais enfin quel est votre espoir ? [...] Qu'il y ait encore de la manne au ciel pour des imbéciles comme vous ? [...] (p. 73-74)

La manne est la nourriture céleste, tombée du ciel, qui permit aux Hébreux de se nourrir pendant la durée de leur exode, qui dura quarante ans. « La maison d'Israël donna à cette nourriture le nom de manne. Elle ressemblait à de la graine de coriandre ; elle était blanche, et avait le goût d'un gâteau au miel. » (*Exode* 16, 31)

Monde virtuel

La manne représente sans doute les idées platoniciennes, ou du moins les éléments issus d'une idéologie déterministe.

ANIMAL

Monde réel et monde représenté

Nous avons, tout comme dans le texte précédent, des animaux domestiques et des animaux sauvages auxquels on accorde cependant ici une plus grande importance.

Monde virtuel

Les animaux figurent des concepts linguistiques, étroitement liés à certaines réflexions théoriques.

1) Cheval

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Et tes courses alors ? Quand tu allais voir mes pauvres.

Toujours à pied ?

CLOV. – Quelquefois à cheval. [...] (p. 22)

HAMM. – [...] D'où sortait-il ? Il me nomma un trou. Une bonne demi-journée, à cheval. [...] (p. 72)

Le cheval est ici mentionné en tant que moyen de transport.

Monde virtuel

Dans le premier texte, le cheval a été associé aux techniques argumentatives profanes, fondées sur les principes de la logique formelle. Nous voyons ici dans le cheval le représentant des éléments logiques de la rhétorique, la bicyclette se rapprochant de la dialectique.

Les courses renvoient à une activité permettant de mieux comprendre le mode d'écriture du sujet : une sorte d'interprétation (cf. *Croquesot*).

2) Rat

Monde réel et monde représenté

CLOV. – Il y a un rat dans la cuisine.

HAMM. – Un rat ! Il y a encore des rats ?

CLOV. – Dans la cuisine il y en a un.

HAMM. – Et tu ne l'as pas exterminé ?

CLOV. – A moitié. Tu nous as dérangés.

[...]

HAMM. – Tu l'achèveras tout à l'heure. Prions Dieu. (p. 75)

C'est peu dire que le rat n'est pas l'animal favori de l'homme. Il envahit son espace vital quelle que soit sa nature. Le rat dont il est question est très probablement un rat domestique, qui s'en prend aux provisions.

Le rat, animal social, vit en milieu urbain de déchets, on le trouve donc par exemple dans les canalisations, les dépotoirs. La peur qu'on éprouve à la seule évocation du rat est liée à l'idée que ce dernier est un des grands vecteurs de maladies infectieuses et dangereuses pour

l'homme (p. ex. la peste). C'est un animal qui vit surtout la nuit (dans l'obscurité, la pénombre). Très agile et très rapide, il est en mesure d'attaquer des animaux plus grands que lui. Par ailleurs, il s'adapte très vite à un nouvel environnement. Véritable génie du mouvement, il saute et court rapidement et nage très bien.

Monde virtuel

Le mot « littérature » comprend le terme de « rature » qui rend visible ce qui a été modifié ou supprimé. Le rat³⁵⁹ représente une forme d'autocensure, liée au respect de certains principes imposés par des lois, par une éducation spécifique, censure qui toucherait tout ce qui n'est pas irréprochable d'un point de vue éthico-moral.

3) Puce

Monde réel et monde représenté

CLOV. (*avec angoisse, se grattant*). – J'ai une puce !

HAMM. – Une puce ! Il y a encore des puces ?

CLOV. (*se grattant*). – A moins que ce ne soit un morpion.

HAMM. (*très inquiet*). – Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-là, pour l'amour du ciel !

[...]

HAMM. – Une puce ! C'est épouvantable ! Quelle journée ! (p. 50)

La puce, parasite externe de nombreux vertébrés, est un insecte qui se nourrit de leur sang et apprécie particulièrement l'obscurité. Ce qui est ici mis en avant c'est leur aptitude à sauter ; en effet, il aurait pu s'agir d'un morpion.

Monde virtuel

Dans son étude, « The logical status of fictional discourse »³⁶⁰, John R. Searle traite du discours parasitaire. Selon lui, parler, écrire dans une langue signifie communiquer en se référant à une réalité extralinguistique. Le discours fictionnel joue dans ce contexte un rôle à part. En effet, ce dernier se comporte de manière parasitaire si on le compare à un emploi normal et performatif de la langue.

La puce pourrait renvoyer à un discours parasitaire.

359 Sur la thématique du rat voir Jacques Berchtold, *Des rats et des ratières : anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*.

360 John R. Searle, « The logical status of fictional discourse », In: John R. Searle, *Expression and Meanings. Studies in the Theory of Speech Acts*.

4) Chien

Monde réel et monde représenté

HAMM. – [...] Mais aujourd'hui ? (*Un temps.*) Mon père ? (*Un temps.*) Ma mère ? (*Un temps.*) Mon ... chien ? (*Un temps.*) [...] (p. 17)

HAMM. – Mon chien est prêt ?

CLOV. – Il lui manque une patte.

HAMM. – Il est soyeux ?

CLOV. – C'est le genre loulou.

HAMM. – Va le chercher ! [...]

[...] *Entre Clov, tenant par une de ses trois pattes un chien noir en peluche.*

CLOV. – Tes chiens sont là. (p. 57)

De manière générale, on distingue deux grandes catégories de chiens : les chiens de race et les bâtards. Le chien mène une vie relativement insouciant, puisque son maître le nourrit et prend soin de lui. Doté d'un nom, il peut être appelé. Il obéit aux ordres de son maître, qui lui aura prodigué une éducation appropriée (accomplir certaines tâches, voire protéger son propriétaire si nécessaire). Attaché à une laisse, il marche devant son maître.

Dans la première citation, ce qui surprend c'est la mise sur le même plan du père, de la mère et du chien. La seconde citation parle d'un artéfact. Il s'agit d'une sorte de « loulou », un petit chien d'appartement. Hamm ne fait aucune différence entre un proche et une peluche : tous deux sont sensibles à la souffrance. Seule l'imagination permet d'attribuer à une peluche, les qualités d'un vrai chien. Celles-ci appartiennent ainsi au monde de l'imaginaire et sont dépourvues de toute visée pragmatique.

Monde virtuel

Le chien représente la forme d'expression d'un critique littéraire ayant un parti pris. Cette critique admire son objet d'étude, et le résultat de ses réflexions devance souvent la diffusion de l'ouvrage en question. Par ailleurs, elle reproduit les thèmes principaux du « maître ». Une critique spécialisée est sans cesse alimentée par les nouvelles parutions de « son auteur ». Une critique virulente pourrait être représentée par un chien méchant ou par un loup.

Dans le cas qui nous occupe, cette critique n'est pas extérieure à « Hamm ». Il est donc davantage question d'une critique positive à son adresse : critique exprimée par le mode d'écriture rationnel. De plus, il n'est pas non plus ici question d'une vraie critique puisque nous avons

affaire à une peluche. Cette critique étant inachevée, il est difficile de savoir si elle concerne la forme ou le fond des textes dont « Hamm » est l'auteur (cet animal n'a pas encore de sexe).

5) Mouette

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Pas de mouettes ?

CLOV (*de même*). – Mouettes ! (p. 47)

La mouette vit le long des côtes, son plumage est de couleur blanche et son bec est légèrement crochu.

Monde virtuel

La mouette représente une forme poétique particulière de nature idéale et religieuse. Ses attaques polémiques s'adressent à une rationalité non religieuse (un bec crochu en vue d'attraper les petits poissons).

6) Squalé

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Seul, je m'embarquerai seul ! Prépare-moi ce radeau immédiatement. Demain je serai loin.

CLOV (*se précipitant vers la porte*). – Je m'y mets tout de suite.

HAMM. – Attends ! (*Clov s'arrête*). Tu crois qu'il y aura des squalés ?

CLOV. – Des squalés ? Je ne sais pas. S'il y en a il y en aura. (p. 52)

Cet animal est surtout connu pour ses dents redoutables et ses attaques redoutées. Le terme « squalé » fait référence principalement à la peau rugueuse de ces animaux.

Monde virtuel

Nous avons identifié la mer comme le lieu du savoir spéculatif. Le squalé incarnerait une méthode discursive agressive, polémique de nature scientifique.

PLANTE

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Tes graines ont levé ?

CLOV. – Non.

HAMM. – Tu as gratté un peu voir si elles ont germé ?

CLOV. – Elles n'ont pas germé. (p. 27)

HAMM. (*avec lassitude*). – [...] Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les bois. [...] (p. 33)

HAMM. – [...] Si c'était encore vert ? Hein ? (*Un temps.*) Flore ! Pomone ! (*Un temps. Avec extase.*) Cérès ! (p. 56)

HAMM. – [...] Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un vent cinglant, cent à l'anémomètre. Il arrachait les pins morts et les emportait... au loin. [...] Du blé, j'en ai, il est vrai dans mes greniers. (p. 72-73)

Monde virtuel

La plante représente, tout comme dans notre premier texte, une théorie élaborée en vue d'une application pratique. La forêt y représentait une poétique qui avait déjà fait ses preuves sur le terrain.

COULEURS (LUMIÈRE, OBSCURITÉ, JOUR, NUIT)

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Il fait donc nuit déjà ?

CLOV. (*regardant toujours*). – Non.

HAMM. – Alors quoi ?

CLOV (de même). – Il fait gris. (*Baissant la lunette et se tournant vers Hamm, plus fort.*) Gris ! (*Un temps. Encore plus fort.*) GRRIS ! [...]

HAMM. (*sursautant*). – Gris ! Tu as dit gris ?

CLOV. – Noir clair. Dans tout l'univers. (p. 48)

CLOV. – Je vois ma lumière qui meurt.

HAMM. – Ta lumière qui – ! Qu'est-ce qu'il faut entendre ! Eh bien, elle mourra tout aussi bien ici, ta lumière. Regarde-moi un peu et tu me diras des nouvelles, de ta lumière. (p. 27)

HAMM. – [...] Si c'était encore vert ? [...] (p. 56)

HAMM. – Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ?

CLOV. – De la lumière ! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ? (p. 60)

NAGG. – [...] Oui, j'espère que je vivrai jusque-là, pour t'entendre m'appeler comme lorsque tu étais tout petit, et avais peur, dans la nuit, et que j'étais ton seul espoir. [...] (p. 77)

HAMM. – [...] Il fait jour ?

CLOV. – Il ne fait pas nuit.

HAMM (*avec colère*). – Je te demande s'il fait jour !

CLOV. – Oui.

[...]

HAMM. – Quelle fenêtre c'est ?

CLOV. – La terre.

HAMM. – Je le savais ! (*Avec colère.*) Mais il n'y a pas de lumière par là ! L'autre ! [...] . Ça c'est de la lumière ! (*Un temps.*) On dirait un rayon de soleil. (*Un temps.*) Non ?

CLOV. Non. (p. 85-85)

Les citations dans lesquelles apparaissent ces éléments restent obscures si on les appréhende à la lumière des interprétations conventionnelles.

Monde virtuel

L'interprétation des couleurs proposée pour le premier texte vaut également pour le second texte de notre corpus.

Le blanc (également la couleur du jour) correspond à une orientation culturelle idéaliste de nature chrétienne. Les rayons de soleil renvoient à un idéalisme teinté de théologie, et la lumière à une force métaphysique. Le noir (également la couleur de la nuit) est associé à une orientation hérétique. La couleur noir clair renvoie à un idéalisme subjectif, pas tout à fait idéal, ni tout à fait hérétique.

La métaphysique perd de son importance au fil du XX^{ème} siècle. Nietzsche parle de manière polémique de « *Hinterwelt* ».

PERSONNAGES ÉVOQUÉS

1) Dieu

Monde réel et monde représenté

HAMM. – Dieu d'abord ! (*Un temps.*) Vous y êtes ?

CLOV. (*résigné*). – Allons-y !

[...]

HAMM. – Le salaud ! Il n'existe pas ! (p.75-76)

Le caractère blasphématoire de la réplique de Hamm ne manque pas de nous surprendre.

Monde virtuel

L'invitation à prier formulée par Hamm devrait plutôt être comprise dans un contexte quasi religieux, c'est-à-dire en relation avec une théo-

rie de l'esprit absolu (par exemple, celle qu'a élaborée Hegel). Dieu est donc compris ici en tant qu'esprit, symbole de la toute puissance de la raison qui propage une forme d'optimisme théorique (conformément à l'esprit du siècle des Lumières) et nous protège d'un « deus malignus ». Depuis, la croyance en un rationalisme illimité a été fortement remis en question, l'être humain est avant tout saisi comme un être de nature plutôt irrationnelle. Il en découle deux hypothèses : cette raison toute-puissante à laquelle on a longtemps cru n'existe pas, et si elle existe, nous n'y avons pas accès. Prier ne sert à rien. La philosophie souffre des mêmes maux que la poésie.

Toute forme de conviction ne découle donc pas de la raison, mais peut-être de la foi qui nous pousse à donner un sens à la vie en dépit des doutes et des échecs qui nous habitent. Renoncer à toute forme de rationalité est impossible pour « Clov », un mode d'écriture rationnel.

2) Le peintre

Monde réel et monde représenté

HAMM. – J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Les voiles des sardinières ! Toute cette beauté ! (*Un temps.*) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres.

[...]

CLOV. – Un fou ? Quand cela ?

HAMM. – Oh c'est loin, loin. Tu n'étais pas encore de ce monde.

CLOV. – La belle époque ! (p. 62-63)

Hamm et le peintre perçoivent la réalité, notamment la nature, d'une tout autre manière. Aux yeux du premier, elle reflète l'harmonie divine propre à création. Le second, en revanche, est considéré comme un « fou », dans la mesure où il dépasse la représentation purement mimétique du visible. Il aspire à une représentation de la nature dépourvue de mimétisme. Son tableau ressemble davantage à un concept, à une image mentale, s'orientant néanmoins en fonction d'une réalité existante. Ce qui est au cœur de ses préoccupations, ce n'est pas la conformité du tableau à l'objet, mais celle du tableau à son état d'âme.

Monde virtuel

Le peintre représente un mode d'écriture particulièrement marqué par un profond pessimisme. Il ne voit dans la nature aucune intervention divine ; tout n'est que ruine. Cette attitude le conduit à nier tout sens à la

vie. Ce mode d'écriture pourrait être aussi bien de nature philosophique (nietzschéen) que poétique (absurde).

3) Le père de Clov

Monde réel et monde représenté

HAMM. – [...] L'homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre. D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de – [...] Allons, quel sale vent vous amène ? Il leva vers moi son visage tout noir de saleté et de larmes mêlées. [...] C'est mon enfant, dit-il. [...] Enfin bref je finis par comprendre qu'il me voulait du pain pour son enfant. Du pain ! Un gueux, comme d'habitude. Du pain ? [...] (p. 70-73)

Hamm raconte ici l'histoire d'un homme à bout de force qui cherche désespérément à sauver son enfant de la misère. Une histoire bien étrange.

Monde virtuel

La brièveté des informations fournies sur ce personnage est telle que seule une hypothèse vague peut en découler. Il pourrait s'agir d'un mode d'écriture tourné vers la pratique (le sol représente la *praxis* littéraire ; rappelons que cette figure rampe, tout son corps est donc en contact permanent avec la terre.) Clov est venu au monde après « la belle époque », période d'une trentaine d'années, antérieure à la Grande guerre et postérieure à la Grande dépression de 1870-1895. Sur le plan littéraire cette époque correspond au symbolisme. C'est aussi à cette époque que Nietzsche vécut, le récit de Hamm relatif au peintre pourrait faire allusion à ce philosophe. La période qui suit la Première Guerre mondiale, appelée « Fin de siècle », est dominée par les précurseurs des surréalistes, qui seront actifs après la Seconde Guerre mondiale. En philosophie, l'existentialisme voit le jour. « Clov », mode d'écriture rationnel, pourrait recourir à certains éléments issus du mode d'écriture sartrien, voire les développer. Le « père de Clov » incarnerait un mode d'écriture existentialiste, l'un des premiers à avoir introduit la philosophie et la phénoménologie dans un environnement littéraire. La dénomination « enfant » renverrait à cet aspect novateur. Un rapprochement peut également être établi avec l'œuvre intitulée *L'Être et le Néant*. Par ailleurs, chez Sartre les renvois à la pensée kierkegaardienne ne manquent pas. En voici un exemple : l'espoir qu'une réflexion, même désespérée, sur les conditions de notre finitude serait capable d'influencer de manière positive notre conscience. La pâleur du personnage serait un indice qui pourrait renvoyer à *La maladie à la mort* (parfois traduit par *Traité du désespoir*), qui traite du désespoir en adoptant un point de vue chrétien.

4) La mère Pegg

Monde réel et monde représenté

CLOV (*durement*). – Quand la Mère Pegg te demandait de l'huile pour sa lampe et que tu l'envoyais paître, à ce moment-là tu savais ce qui se passait, non ? (*Un temps*.) Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg ? D'obscurité.

HAMM (*faiblement*). – Je n'en avais pas.

CLOV (*de même*). – Si, tu en avais ! (p. 98-99)

Dans la parabole des dix vierges (*Mt* 25, 1-13) l'huile occupe une place importante. Celles qui ont pris la précaution d'en emporter avec elles sont appelées « les vierges sages », les autres en revanche sont appelées « les vierges folles ». L'huile en réserve pour leur lampe leur permettra d'attendre la venue de l'époux. Cette substance symbolise l'âme chrétienne vertueuse qui s'est tournée vers Dieu et attend sa grâce.

Une dernière observation relative au nom « Pegg » : ce terme pourrait signifier « personne munie d'une jambe de bois (peg-leg), ou personne qui vend des jambes de bois »

Monde virtuel

La mère Pegg peut être comprise comme un genre poétique sacré tombé dans l'oubli, en raison du manque de conviction religieuse croissant chez les auteurs. La forme argumentative de type dogmatique est peut-être représentée de manière implicite par une allusion à la jambe de bois.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Textes littéraires et études critiques sont présentés dans une *suite* alphabétique selon le nom de l'auteur ou de l'éditeur. Seules les bibliographies concernant le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle et *Fin de partie* de Samuel Beckett se trouvent séparées du reste. A l'intérieur du même nom, on a respecté la suite chronologique de la parution. Les ouvrages ou revues sans éditeur figurent dans la liste alphabétique selon leurs titres.

CHOIX DE TEXTES D'ADAM DE LA HALLE

Adam le Bossu, trouvère artésien du XIII^{ème} siècle, *Le Jeu de la Feuillée*, publ. Ernest Langlois, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 6), 1911.

—, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. Ernest Langlois, deuxième édition revue, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 6), 1923.

Das Jeu de la Feuillée von Adam de la Halle. Kritischer Text mit Einführung, Übersetzung, Anmerkungen und einem vollständigen Glossar, éd. et trad. all. Otto Gsell, Dissertation, Würzburg, 1970.

Adam de la Halle, *Das Laubenspiel*. Einleitung. Text, Deutsche Übersetzung, éd. et trad. all. R. Bordel *et alii*, Munich, Fink (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, 11), 1972.

— *Œuvres complètes*, éd. trad. et présentation Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4543, Lettres gothiques), 1995

— *Le Jeu de la Feuillée*, éd. par Jean Dufournet, Paris, Flammarion (GF, 520, Le Moyen Âge), 1989.

— « C'est du roi de Sezile », In : *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, Paris, Lettres gothiques, 1995, p. 378-379.

— « Chi commenche li gjeus de Robin et Marion qu'Adans fist », In : *Œuvres complètes*, éd. trad. et présentation Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4543, Lettres gothiques), 1995, p. 206-285.

— *Le jeu de Robin et Marion*. Texte original établi et traduit, introduction, notes, dossier, bibliographie et chronologie par Jean Dufournet, Paris, GF Flammarion (Littérature du Moyen Âge), 1989.

CHOIX D'ÉTUDES CRITIQUES SUR LE JEU DE LA FEUILLÉE D'ADAM DE LA HALLE

Adler, Alfred, *Sens et composition du « Jeu de la Feuillée »*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1956.

- Allen, Anthony, « Le jeu éclaté et l'éclat du joyaux: une lecture du *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle », *Romance Languages Annual*, 8 (1997), p. 1-4.
- Badel, Pierre-Yves, « Le *Jeu de la Feuillée* est une fête », *Études de langue et littérature françaises de l'université d'Hiroshima*, 18 (1999), p. 1-15.
- « La *Feuillée* : un jeu pour une compagnie », In : *Manuscripts, mètres, performances: les Jeux d'Arras, du théâtre médiéval ?*, publié sur *Fabula* le 8 avril 2009. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1170.php>
- Benson, Marc, « L'aspect musical du *Jeu de la feuillée* », *Romania*, 106 (1985), p. 510-518.
- Berger, Roger, « Le *Jeu de la Feuillée* : quelques notes », *Arras au Moyen Âge : histoire et littérature*, Arras, Artois Presses Université, 1994, p. 221-227.
- Berke, Bradley, « Social marginality and the urban theatre », *The Romanic Review*, 74 (1983), p. 405-412.
- Blackburn, James E., « Thematic unity in the *Jeu de la feuillée* », *Authors and their Centuries*, éd. Philip Grant, Columbia, University of South Carolina, 1974, p. 1-10.
- Boissier, Lucie Galactéros de, Giraud, Yves, « Fortune et sa roue dans *Le jeu de la feuillée* », *L'information littéraire*, 34 (1982), p. 54-60.
- Boutet, Dominique, « Le *Jeu de la feuillée*: « bricolage » et poétique de l'imaginaire », *PRIS-MA*, 49-50 (2009), p. 3-22.
- Braet, Hermann, « Autour du merveilleux dans le *Jeu de la Feuillée* », *Le Moyen Âge dans la modernité : mélanges offerts à Roger Dragonetti*, éd. Jean. R. Scheidegger, Sabine Girardet et Éric Hicks, Paris, Champion, 1996, p. 167-172.
- Brusegan, Rosanna, « Scena e parola in alcuni testi teatrali francesi del medio evo (XII-XIII secolo) », *Medioevo romanzo*, 3 (1976), p. 350-374.
- « Per un'interpretazione del *Jeu de la Feuillée* », *Biblioteca teatrale*, 23-24 (1979), p. 132-179.
- « La folie dissimulée dans la littérature française du moyen âge », *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 31 (1979), p. 264-265.
- Buchler, Danièle, *Le bouffon et le théâtre français, d'Adam de la Halle à Samuel Beckett*, Ph.D., Gainesville, University of Florida, 2003.
- Carreto, Carlos F. Clamote, « De la taverne à la foire. Une cartographie du mal au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècle) », *Topographies du Mal II – Les Antiutopies, Caîtele Echinox*, 25, (2013), p. 29-42.
- Cartier, Normand R., « La mort d'Adam le Bossu », *Romania*, 89 (1968), p. 116-124.

- *Le Bossu désenchanté. Étude sur le « Jeu de la Feuillée »*, Genève Droz, 1971.
- Colón, German, « *Le Jeu de la feuillée*, vers 16 à 19 », *Revue de linguistique romane*, 31 (1967), p. 308-315.
- Cowell, Andrew James, *Tavern, Inn, Brothel : The Semiotics of Profit and Desire in Thirteenth-Century Urban France*, Berkeley, Ph.D., University of California, 1993.
- Darmstätter, Anne B., « Le charme de la nouveauté ou le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 47 (2004), p. 229-248.
- Denoyelle, Corinne, « La construction des dialogues à plusieurs personnages au théâtre », *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, éd. Corinne Denoyelle, Orléans, Paradigme (Medievalia, 80), 2013, p. 327-349.
- Derche, Roland, « Le comique dans le *Jeu de saint Nicolas* et le *Jeu de la feuillée* », *Études de textes français. I. Le Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1964, p. 213-238.
- Di Stefano, Giuseppe, « Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval », In : *The Theatre in the Middle Ages: International Colloquium on Medieval Theatre, Leuven, May 24-26, 1982*, éd. Herman Braet, Johan Nowé et Gilbert Tournoy, Leuven, Leuven University Press (Mediaevalia Lovaniensia, Series I, 3), 1985, p. 194-206.
- Dozer, Jane Blythe, *The Tavern: Discovery of the Secular « Locus » in Medieval French Drama*, Ph. D. dissertation, Los Angeles, University of California, 1980.
- Dragonetti, Roger, « Le Dervé-Roi dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Revue des langues romanes*, 95, 1 (1991), p. 115-135.
- DuBruck, Edelgard, « The « marvelous » madman of the *Jeu de la Feuillée* », *Neophilologus*, 58:2 (1974), p. 180-186.
- Dufournet, Jean, « Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée* », *Romania*, 86 (1965), p. 199-245.
- « Sur le *Jeu de la Feuillée* », *Revue des langues romanes*, 76 (1965), p. 7-18.
- « Sur quatre mots du *Jeu de la Feuillée* », *Romania*, 94 (1973), p. 103-116.
- *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, Paris, Sedes, 1974.
- *Sur le Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (Bibliothèque du Moyen Âge, 1), 1977.
- « Le *Jeu de la feuillée* et la fête carnavalesque », *L'information littéraire*, 29 (1977), p. 7-13.
- « Notes complémentaires sur *Le Jeu de la Feuillée* », *Romania*, 99 (1978), p. 98-108.

- « Variations sur un motif : la taverne dans le théâtre arrageois », In : *Farai chansoneta novela. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean Charles Payen*, Caen Centre de Publication de l'Université, 1989, p. 161-174.
- *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, suivi de *Sur le « Jeu de la Feuillée »*. *Quatre études complémentaires*, Paris, Champion (Essai sur le Moyen Âge, 40), 2008.
- « *Courtois d'Arras et le Jeu de la Feuillée* », *Cahiers de recherches médiévales*, 15 (2008), p. 45-58. Mis en ligne le 20 juin 2011, URL : <http://crm.revues.org/5573>
- Foulet, Lucien, « Pour le commentaire du *Jeu de la feuillée* : monter sur le tas (v. 752) », *Romania*, 67 (1942-1943), p. 367-369.
- Frank, Grace, « Biaux niés », *Modern Languages Notes*, 59 (1944), p. 92-93.
- *The Medieval French Drama*, USA, Oxford University Press, 1954.
- Fritz, Jean-Marie, « Mise en écriture et mise en scène de la folie au Moyen Âge », *Revue du littoral*, 38 (1993), p. 9-22.
- Gallagher, Kathleen, « L'entrelacement du réel et de l'irréel dans le *Jeu de la feuillée* », *Chimères*, 8/2 (1974), p. 59-69.
- Gally, Michèle, « Résurrection du *Jeu de la Feuillée*. Une pièce médiévale postmoderne », *Littérature* 4/148 (2007), p. 10-27. URL : www.cairn.info/revue-litterature-2007-4-page-10.htm
- « La parole dramatisée d'Adam », In : *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, éd. Corinne Denoyelle, Orléans, Paradigme (Medievalia, 80), 2013, p. 207-221.
- « Les jeux d'Arras, exception ou modalité d'une poétique ? », In : *Manuscrits, mètres, performances: les Jeux d'Arras, du théâtre médiéval? Journée scientifique organisée le 16 janvier 2009 à l'Université de Nantes*, éd. Véronique Dominguez, Benoît Cornulier et Julien Goeury, site Fabula (Colloques en ligne), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1180.php>
- Gégou, Fabienne, « Adam le Bossu était-il mort en 1288 », *Romania*, 86 (1965), p. 111-117.
- García Pradas, Ramón, « Sobre la imagen y el papel de la mujer en el *Jeu de la Feuillée* o su desidealización parodica : de esposas, prostitutas, viejas y hadas », *Thélème*, 20 (2005), p. 131-148.
- Grisward, Joël H., « Les fées, l'aurore et la fortune : mythologie indoeuropéenne et *Jeu de la Feuillée* », *Études de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly*, Nancy, Université de Nancy II, 1980, p. 121-136.
- Gsell, Otto, « Remarques sur le style du *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle », *Actele celui de -al XII-lea congres international de lingvistica si filologie romana (Bucarest, 15-20 april 1968)*, Bucarest, t. 2, 1971, p. 723-728.

- Guesnon, Adolphe, « Adam de la Halle et le *Jeu de la feuillée* », *Le Moyen Âge*, 28 (1915-1916), p. 173-233.
- Guy, Henri, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, Paris, Hachette, 1898, réimpr. Genève, Slatkine, 1970.
- Hasenohr, Geneviève, « A le grant saveur de Vauchelles », *Romania*, 106 (1985), p. 508-510.
- Helfenbein, Ferdinand, « Die Sprache der Trouvère Adam de la Halle aus Arras », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 35 (1911), p. 309-363 et 397-435.
- Henry, Albert, « Sur le vers 96 du *Jeu de la feuillée* », *Romania*, 75 (1954), p. 243-244.
- « Ancien français et moyen français < Chia! Chia! > », In : *Orbis mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, éd. Georges Güntert, Marc-René Jung et Kurt Ringger, Bern, Francke, 1978, p. 169-171.
- Jeanroy, Alfred, et Mario Roques, « Pour le commentaire du *Jeu de la feuillée* », *Romania*, 67 (1942-1943), p. 80-90.
- Kay, Anita, « Une étude de la réalité du *Jeu de la feuillée* », *Chimères*, 13/1 (1979), p. 17-45.
- Langley, Frederick W., « Community drama and community politics in thirteenth-century Arras: Adam de la Halle's *Jeu de la feuillée* », In : *Drama and Community: People and Plays in Medieval Europe*, éd. Alan Hindley, Turnhout, Brepols (Medieval Texts and Cultures of Northern Europe, 1), 1999, p. 57-77.
- Langlois, Ernest, « Notes sur le *Jeu de la feuillée* d'Adam le Bossu », *Romania*, 32 (1903), p. 384-393.
- Langlois, Ernest, « Gaston Paris et l'auteur du *Jeu de la feuillée* », *Romania*, 48 (1922), p. 279-283.
- Laurent, Françoise, « Mariage, paternité et charivari dans *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », In : *L'hospitalité des savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon*, éd. Pascale Auraix-Jonchière, Jean-Pierre Dubost, Éric Lysøe et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2011, p. 347-365.
- « Car mes fains en est apaiés », *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle ou comment dire la fin du désir et le désenchantement », *Revue des langues romanes*, 2 (2014), p. 469-492.
- Legros, Huguette, « *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *La folie dans la littérature médiévale. Étude des représentations de la folie dans la littérature des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2013, p. 437-453.
- Le Person, Marc, « Entre critique, dérision et subversion de l'autorité et de la loi : *Le jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle (XIIIe siècle) est-il une Fête des Fous dramatisée ? », *Le Moyen Âge et la Renais-*

- sance face aux lois : de la critique à la subversion, Cahiers du CE-LEC, 8, 2014. URL : <http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/>
- Leupin, Alexandre, « Le ressassement. Sur le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Le Moyen Âge*, 4^e série, 38 (1983), p. 239-268.
- Loss, H., « *Esprez* in *Le Jeu de la Feuillée* », *Modern Language Notes*, 52, 4 (1937), p. 262-264.
- Lütgemeier, Gertrud, *Beiträge zum Verständnis des « Jeu de la Feuillée » von Adam le Bossu*, Bonn, Romanisches Seminar der Universität Bonn (Romanistische Versuche u. Vorarbeiten, 27), 1969.
- McGregor, Gordon Douglas, *Adam's Game : A Reading of the « Jeu de la feuillée »*, Ph. D. dissertation, Princeton University, 1978.
- Mauron, Charles, *Le Jeu de la Feuillée, étude psychocritique*, Paris, Corti, 1973.
- « Le voyage d'Adam de la Halle à Paris d'après le *Jeu de la feuillée* », *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Senefiance, 2), 1976, p. 183-194.
- Ménard, Philippe, « Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle », *Romania*, 98 (1977), p. 433-459.
- « Le sens du Jeu de la Feuillée », In : *Mélanges d'Études Romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Rychner. Travaux de linguistique et de littérature*, 16 (1978), p. 381-393.
- « « Et ce Biecu le Faveriel » : note sur un passage du *Jeu de la feuillée* », In : *Études de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly*, Nancy, Université de Nancy II, 1980, p. 233-238.
- « Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XII^e-XIII^e siècles) », In : *Farai chansoneta novela. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean Charles Payen*, Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, p. 253-265.
- Mühlethaler, Jean-Claude, « Le drame du poète : quand dire, c'est rêver de faire. Parole subie et parole imposé chez Adam de la Halle, François Villon et Charles d'Orléans », In : *Villon at Oxford : The Drama of the Text*, éd. Michael Freeman et Jane H. M. Taylor, Amsterdam et Atlanta, Rodopi (Faux Titre, 165), 1999, p. 238-281.
- « Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démythification de la déesse, d'Adam de la Halle à Alain Chartier », In : *La Fortune : thèmes, représentations, discours*, éd. Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Droz (Recherches et Rencontres. Publications de la Faculté de lettres de Genève, 19), 2003, p. 177-206.
- « Dérapages verbaux chez Adam de la Halle : pour une relecture du *Jeu de la Feuillée* », In : *La moisson des lettres : l'invention litté-*

- raire autour de 1300, éd. Hélène Bellon-Méguelle *et al.*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 333-348.
- Musso, Daniela, « Adam o dell'ambivalenza : note sul *Jeu de la feuillée* », *L'Immagine riflessa*, 8 (1985), p. 3-26.
- Northway, Daria, « The idea of 'the feminine' in *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Les bonnes feuilles*, 9/1-2 (1980), p. 73-91.
- Paoli, Guy, « Taverne et théâtre au Moyen Âge », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance. Actes du 115e congrès national des sociétés savantes*, Paris, Éditions du CTHS, 1991, tome I, p. 73-82.
- Pasero, Nicolò, « I capelli di Riquier (*Le Jeu de la feuillée*, vv. 683-4) », *Medioevo romanzo*, 11/2 (1986), p. 161-169.
- « Il teatro dentro la festa », *L'immagine riflessa*, 11 (1988), p. 263-280.
- « Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle) », In : *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Alain Corbellari et Barbara Wahlen, Paris, Champion (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 4), 2003, p. 27-44.
- « Rappresentazione teatrale e rappresentazione sociale nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle », *L'immagine riflessa*, 13/1 (2004), p. 43-57.
- Payen, Jean-Charles, « Les éléments idéologiques dans le *Jeu de saint Nicolas*. Appendice. L'idéologie dans le *Jeu de la Feuillée* », *Romania*, 94 (1973), p.484-504.
- « Les éléments folkloriques dans le théâtre d'Adam de la Halle », In : *Between Folk and Liturgy*, éd. Alan J. Fletscher, Wim Hüskin, Amsterdam et Atlanta, Rodopi (Ludus), 1997, p. 77-88.
- « Typologie des genres et distanciation : Le double congé d'Adam de la Halle : Réflexions sur le sens de l'écriture dramatique au XIIIème siècle », *Kwartalnik Neofilologiczny*, 27 (1980), p. 115-132.
- Pierreville, Corinne, « La parole du fou dans le *Jeu de la Feuillée* », In : *Dire le désordre. Actes du colloque international organisé à Lyon du 28 au 30 mai 2009*, éd. Fabienne Boissieras, Paris, Classiques Garnier (Rencontres, 41), 2012, p. 161-174.
- Poirion, Daniel, « Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans le *Jeu de la Feuillée*, *Bulletin bibliographie de la Société internationale arthurienne*, 18 (1996), p. 125-135.
- Raphalen, Marie Louise Henriette, *Étude stylistique et thématique du « Jeu de la feuillée » d'Adam de la Halle*, Ph. D. dissertation, New Orleans, Tulane University, 1977.
- Raynaud, Gaston, « I. La Mesnie Hellequin. II. Le poème perdu du Comte Hernequin. III. Quelques mots sur Arlequin », *Études romanes*

- dédiées à Gaston Paris le 29 décembre 1890 par ses élèves français et ses élèves étrangers des pays de langue française, Paris, Bouillon, 1891, p. 53-68.
- « Une hypothèse à propos du portrait de Maroie et du *Jeu de la Feuillée* », *Romania*, 97 (1976), p. 542-546.
- Rey-Flaud, Henri, « Freud et la Mandragore : la fée Maglore dans le *Jeu de la Feuillée* », In : *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble : Hommage à Jean Dufournet professeur à la Sorbonne : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et alii, Paris, H. Champion, 1993.
- Ribémont, Bernard, « L'hospitalité illusoire : la taverne métaphore de la ville moderne dans le théâtre profane du XIII^e siècle », In : *L'hospitalité au théâtre*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 87-97.
- « Arras, le vin, la taverne et le « capitalisme ». Le théâtre profane du XIII^e siècle et la question de l'argent », *Le Moyen Âge*, 111:1 (2005), p. 59-70.
- Roques, Gilles, « Anciens picards *buhote* et *buhotas* », In : *Ensi firent li ancessor : Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, Ed. del Orso, 1996, t. 1, p. 309-318.
- Rousse, Michel, « Le *Jeu de la Feuillée* et les coutumes du cycle de mai », In : *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis. Tome I*, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 313-327.
- Santucci, Monique, « Le fous dans les lettres françaises médiévales », *Les lettres romanes*, 36 (1982), p. 195-211.
- Sepet, Marius, « Observations sur le *Jeu de la Feuillée d'Adam* de la Halle » dans *Études romanes*, p. 69 », compte rendu Gaston Paris, *Romania*, 22 (1893), p. 140.
- Serper, Arié, « L'allégorie dans le *Jeu de la feuillée d'Adam* de la Halle », *Studies in the Drama. Comp. Arieih Sachs*, Jérusalem, Magnes Press, Hebrew University; London, Oxford University Press (Scripta Hyerosolymitana, 19), 1967, p. 219-227.
- Suárez, Maria Pilar, « Le *Jeu de la Feuillée* et la dissonance du sujet », *Neophilologus*, 92/4 (2008), p. 567-575.
- Sutherland, Dorothy R., « Fact and fiction in the *Jeu de la Feuillée* », *Romance Philology*, 13 (1959-1960), p. 419-428.
- Travieso Ganaza, Mercedes, « Las hadas desencantadas del *Jeu de la feuillée* o la degradación de la realidad », *VII Coloquio APFFUE (Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española) : Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, t. 2, p. 239-250.

- « L'échec de la magie dans le *Jeu de la Feuillée* », In : *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Senefiance, 42), 1999, p. 531-545.
 - « La réalité arrageoise ou l'enlaidissement d'un rêve littéraire », *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA (Senefiance, 43), 2000, p. 495-510.
 - « El espacio dramático de Adam de la Halle a la luz de la semiótica contemporánea », In : *La philologie française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et littéraire*, éd. Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita et María del Carmen Molina Romero, Granada, Universidad de Granada, 2000, t. 1, p. 207-220.
 - « La fiesta del loco en el *Jeu de la Feuillée* », In : *Écrire, traduire et représenter la fête. Colloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, éd. Elena Jiménez Real, et alii, Valencia, Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, A.P.F.F.U.E., 2001, p 19-32.
 - « Le dialogue du *Jeu de la feuillée* comme matrice didascalique », In : *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre. Actes de la troisième rencontre sur l'ancien théâtre européen, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 23-24 septembre 1999*, éd. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion (Le savoir de Mantice, 8), 2002, p. 67-82.
- Uhl, Patrice, « « Et ce bietun le faveriel » ? Notes sur un mot délicat du *Jeu de la feuillée* (v. 214) », *Vox romanica*, 49/50 (1990-1991), p. 297-310.
- Zaganelli, Gioia, « « Amors » e « clergie » in Adam de la Halle », *Spicilegio moderno*, 7 (1977), p. 22-35.
- Zink, Michel, « Jeux de la théâtralité : la relation entre les *Congés* d'Adam de la Halle et son *Jeu de la Feuillée* », In : *Narrations brèves. Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystynn Kasprzyk*, éd. Piotr Salwa et Erva Dorota Zólkiewska, Warszawa, Tokawi (Publications de l'Institut de Philologie Romane Université de Varsovie), 1993, p. 65-72.

CHOIX DE TEXTES DE SAMUEL BECKETT

- Beckett, Samuel, « Dante ... Bruno. Vico. Joyce », In : *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, London, Faber and Faber Paperback, 1972, p. 3-22.
- *Molloy*, Paris, Éd. de Minuit, 1951.
 - *L'innommable*, Paris, Éd. de Minuit, 1953.
 - *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952.
 - *Fin de partie*, Éd. de Minuit, 1957.

- Watt, Paris, Éd. de Minuit, 1968.
- *Premier amour* (1945), Paris, Éd. de Minuit, 1970.
- *Film suivi de Souffle*, Éd. de Minuit, 1972.
- *Premier amour*, Paris, Éd. de Minuit, 1984.
- *Têtes-Mortes (D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans)*, Paris, Éd. de Minuit, 1992.
- « On Endgame. Extracts from Correspondence with Director Alan Schneider », In : *Disjecta; Miscellaneous Writing and a Dramatic Fragment*, éd. Ruby Cohn, New-York, Grove Press, 1984, p. 106-110.
- *Proust*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Éd. de Minuit, 1990.
- *Le Monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement* (1945), Paris, Éd. Minuit, 1989-1991.

CHOIX D'ÉTUDES CRITIQUES SUR FIN DE PARTIE DE SAMUEL BECKETT

- Acheson, James, « Beckett's *Endgame*, or What Talk Can Do », *Modern Drama*, 22 (1979), p. 291-303.
- « Chess with the Audience : Samuel Beckett's *Endgame* », *Critical Quarterly* 22-2 (1980), p. 33-45.
- Adorno, Theodor W. « Trying to Understand *Endgame* (1961) », *New German Critique : An Interdisciplinary Journal of German Studies* 26 (1982), p. 119-50. Mise en ligne sur JSTOR. Première publication, « Versuch, das Endspiel zu verstehen », In *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1961.
- « Towards an understanding of *Endgame* ». *Twentieth Century Interpretation of « Endgame »*, éd. Bell Gale Chevigny, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1969, p. 82-114.
- Angel-Perez, Elisabeth, Poulain, Alexandra, « *Endgame* » ou le théâtre mis en pièces, Paris, PUF, 2009.
- Annequin-Brillant, Annick, « Fin de partie ou comment détourner les règles du jeu », *Op. Cit. (Pau)*, 11 (1998), p. 205-18.
- Autrand, Michel, « Le rire et le comique dans fin de partie de Beckett », *Revue d'Histoire du théâtre*, 3/243, (2009), p. 243-252, 274, 275.
- Barella, Andreas, *A Language of the Unknown : Influence and Compassion in the Work of Samuel Beckett*, Studentendruckerei, Zürich, 1999.
- Baroghel, Elsa, « From narcissistic isolation to sadistic pseudocouples: Tracing the genesis of endgame », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, 22 (2010), p. 123-133.
- Beckett, Samuel, « On Endgame. Extracts from Correspondence with Director Alan Schneider », *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984, p. 109.

- Blanchot, Maurice, « Oh tout finir », *Critique*, spécial Samuel Beckett, n°519-520 (août-septembre 1990), p. 635-638.
- Bonhomme Béatrice (éd.), *Samuel Beckett*, Nice, U.F.R Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999.
- Boxall, Peter, *Samuel Beckett, Waiting for Godot/Endgame. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Cambridge, Icon Books, 2003.
- Breuer, Rolf, *Die Kunst der Paradoxie, Sinnsuche und Scheitern bei Samuel Beckett*, Wilhelm Fink Verlag München, 1976.
- Byron, Mark. S., Meyer, Michael J., *Samuel Beckett's Endgame*, New York, Rodopi, 2007.
- Cascetta, Annamaria, « Dianoetic laughter in tragedy: Accepting finitude – Beckett's endgame », In : *The edinburgh companion to samuel beckett and the arts*, éd. Stanley. E. Gontarski, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 423-432.
- Chevallier, Geneviève, (2009), « Endgame, ou le dévoilement de l'absence », *Etudes Anglaises : Grande-Bretagne, Etats-Unis*, 62/4 (2009), p. 428-439.
- Conti, Chris, « Critique and Form : Adorno on Godot and Endgame », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, After Beckett /D'après Beckett*, Amsterdam, Rodopi, 14 (2004), p. 277-291.
- Cronin, Antony, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, New York, Collins, 1997.
- Depussé, Marie, « Les axiomes de la quotidienneté », In : *Samuel Beckett : L'écriture et la scène*, éd. Evelyne Grossman, Régis Salado, Paris, SEDES, 1998, p. 59-63.
- Dickstein, Morris, *A Mirror in the Road : Literature and the Real World*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- Dictionnaire Beckett*, éd. par Marie-Claude Hubert, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Didier, Alexandre, Debreuille, Jean-Yves, (éds), *Lire Beckett. « En attendant Godot. Fin de Partie »*, Lyon, Presses Universitaires, 1998.
- Easthope, Anthony, « Hamm, Clov, and Dramatic Method in *Endgame* », *Modern Drama* 10 (1968), p. 424-433.
- Evrard, Frank, *En attendant Godot, Fin de partie*, Paris, Ellipses, 1998.
- Fletcher, John, *Die Kunst des Samuel Beckett*, Frankfurt a. M., Suhrkamp (Taschenbuch, 272), 1976.
- Garrard, Greg, « Endgame: Beckett's 'ecological thought' », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, 23 (2011), p. 383-397, 422.
- Germoni, Karine, et Sardin, Pascale, « Tensions of the In-Between: Rhythm, Tonelessness and Lyricism in *Fin de partie/Endgame* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Early Modern Beckett/Beckett et le début de l'ère moderne*, 24 (2012), p. 37-54.

- Haerdter, Michael, « Samuel Beckett inszeniert das *Endspiel* Bericht von den Proben der Berliner Inszenierung 1967 », In : *Materialen zu Beckett's « Endspiel »*, Frankfurt a.M, Suhrkamp, 1968, p. 36-111.
- « Samuel Beckett répète *Fin de partie* », *Revue d'Esthétique*, Hors série, 1990, p. 303-318.
- Harmon, Maurice (éd.), *No author better served : the correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, Cambridge, Massachussets, Harward University Press, 1998.
- Hobson, Harold, « Samuel Beckett – dramatist of the year », *International theatre annual*, 1 (1956), p. 153.
- Inoue, Yoshiyuki, (2012). « Cartesian Mechanics in Beckett's *Fin de partie* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'Hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, 24 (2012), p.139-153.
- Jacquart, Emmanuel, « L'ancien et le nouveau », *Revue d'Esthétique*, dossier Samuel Beckett, (1990), p. 135-145.
- Kenner, Hugh, *A critical Study*, London, Calder, 1962.
- *Beckett : A Reader's Guide*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1973.
- Knowlson, James, *Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*, New-York, Simon and Schuster, 1996.
- Kumar, K. Jeevan, « The Chess Metaphor in Samuel Beckett's *Endgame* », *Modern Drama* 40,4 (1997), p. 540-552.
- Lawley, Paul, « Adoption in *Endgame* », *Modern Drama* 31-4 (1988), p. 529-35.
- Leblanc, Evelynne, *Fin de partie de Beckett*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.
- Lecossois, Hélène, « « Yesterday! what does that mean? yesterday! » : *Endgame*: Répéter au lieu de se souvenir? », In : *L'esthétique de la trace chez samuel beckett: Écriture, représentation et mémoire*, éd. Delphine Lemonnier-Textier *et alii*, Rennes, PU de Rennes, 2012, p. 55-67.
- Lombeze, Christine, Hervé Bismuth et Ciaran Ross, *Lecture d'une œuvre : « En attendant Godot », « Fin de partie »*, Paris, éditions du Temps, 1998.
- Lyons, Charles R. « Beckett's *Endgame* : An Anti Myth of Creation », *Modern Drama* 7 (1964), p. 204-09.
- Noudelmann, François, *Beckett ou la scène du pire (Étude sur « En attendant Godot » et « Fin de partie »)*, Paris, Champion, 1998.
- Ogden, Benjamin H., « What Philosophy Can't Say About Literature: Stanley Cavell and *Endgame* », *Philosophy and Literature* 33,1 (avril 2009), p. 126-138. Consultable en ligne : Project MUSE
- Olk, Claudia, « A matter of fundamental sounds-the music of Beckett's *endgame* », *Poetica : Zeitschrift Für Sprach- Und Literaturwissenschaft*, 43/3-4 (2011), p. 391-410.
- Phalèse, Hubert de, *Beckett à la lettre : « En attendant Godot », « Fin de partie »*, Paris, Nizet, 1998.

- Poiana, Fernando, A., « 'Is it not time for my pain-killer?': *Endgame* and the paradoxes of a meaningless existence », *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, 13 (2011), p. 61-68.
- Schneider, Alan, « Working with Beckett », In : *Samuel Beckett: the Critical Heritage*, éd. Lawrence Graver and Raymond Federman, Boston, Routledge, 1979, p. 173-188.
- Sick, Franziska, « Raumspiel und Raumregie im *Endspiel* und im Spätwerk Becketts », In : *Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett*, éd. F. Sick, Bielefeld, Transcript, 2011, p. 27-53.
- Solov, Sandra, « Les notes de mise en scène pour *Fin de partie* », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors-série, 1986, p. 290-301.
- Springer, Michael, (2010), « Endgame and the meaning of meaninglessness », *Journal of Literary Studies/Tydskrif Vir Literatuurwetenskap*, 26/1, 2010, p. 179-190.
- Thierry, François, « La perception du temps dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* », *Loxias*, Loxias 27, mis en ligne le 12 décembre 2009 (<http://revel.unice.fr/loxias/?id=3174>).
- Ulin, Julieann, V., « 'Buried! Who would have buried her?': Famine 'ghost graves' in Samuel Beckett's *Endgame* », In : *Hungry words: Images of famine in the Irish canon*, éd Sarah Judith Goss, George Cusack, Dublin, Portland, Irish Academic Press, 2006, p. 197-222.
- Van Hulle, Dirk, « Adorno's notes on endgame », *Journal of Beckett Studies*, 19/2 (2010), p. 196-217.
- Wagner, Peter, « Versuch, das Endspiel zu verstehen: Kapitalismusanalyse als Gesellschaftstheorie », In : *Dialektik der Freiheit*, éd. Alex Honneth, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 205-234.

AUTRES

- Accarie, Maurice, « Théâtre religieux et théâtre profane au Moyen Âge. Essai de classification », In : *Théâtre, littérature et société au Moyen Âge*, éd. Accarie, Maurice, Nice, Serre, 2004, p. 13-25.
- Ackere, Jules Émile, *L'Europe de la Renaissance, du Baroque et du Rococo*, Bruxelles, Meddens, 1969.
- Adenet le Roi, « Cleomadés », In : *Les œuvres d'Adenet Le Roi*, éd. Albert Henry, Genève, Slatkine (Reprints), t. V, vol. I, 1996.
- Amadas et Ydoine*, roman du XIII^e siècle éd. John R. Reinhard, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 51), 1926.
- André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, traduction, introduction et notes par Claude Buridant, Paris, Klincksieck (Bibliothèque française et romane. Série D : Initiation, textes et documents, 9), 1974.
- Aristophane, *Les Grenouilles*, intro. et trad. Pierre Judet de la Combe, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche, 107), 2012.

- Aristote, *De l'âme*, texte établi par A. Jannone, traduit et annoté par E. Barbotin, Paris Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série grecque, 171) 2009.
- *Physique*, t. I (I-IV), texte établi et traduit par Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série grecque, 34) 2012.
- *Physique*, t. II (V-VII), texte établi et traduit par Henri Carteron, Paris Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série grecque, 60) 2002.
- Artaud, Antonin, « Ci-gît », In : *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.
- Bair, Deirdre, *Samuel Beckett : A Biography*, London, Picador, 1978.
- Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
- *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, éd. José Corti, 1941.
- *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, éd. José Corti, 1943.
- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, éd. José Corti, 1946.
- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, éd. José Corti, 1948.
- Badiou, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Barthes, Roland, *Arcimboldo*, Paris, Milan, Franco Maria Ricci, 1976.
- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- Battistini, Yves, *Trois présocratiques*, Paris, Gallimard, 1968.
- Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », In : *Écrits esthétiques* (1863), Paris, Ch. Bourgeois (coll. 10/18), 1986, p. 360-361.
- *Les Fleurs du Mal, Les Épaves, Bribes, Poèmes divers, Amoenitates Belgicae*, Paris, Classiques Garnier, 1963.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*. Traduction, présentation et notes par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988 (réédition 2001).
- Bec, Pierre, *La lyrique française au moyen âge (XII^{ème} – XIII^{ème} siècles)*, Paris, Picard, 1977.
- Becker, Joachim, *Nicht-Ich-Identität : ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*, Tübingen, Niemeyer, 1998.
- Beckett, Samuel, Arnold Geulincx, *Notes de Samuel Beckett sur Geulincx*, ouvrage dirigé et préfacé par Nicolas Doutey, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2012.
- Bédier, Joseph, « Les commencements du théâtre comique en France » *Revue des deux mondes*, 99 (1890), p. 869-897.
- Benoît de Sainte Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Léopold E. Constans, Paris, Firmin-Didot (SATF, 51, vol. 2), 1906.

- *Le Roman de Troie*. Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55, édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Viellard, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4552. Lettres gothiques), 1998.
- Berchtold, Jacques, *Des rats et des ratières : anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992.
- Berger, Roger, *Littérature et société arrageoises au XIIIème siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission départementale des monuments historique du Pas-de-Calais, 1970.
- *Le nécrologe de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*, Arras, Commission départementale des monuments historique du Pas-de-Calais, 1963.
- Bergson, Henri, *Evolution Créatrice*, Paris, PUF (Quadrige), 2009.
- Berkeley, George, *Principes de la connaissance humaine*, texte établi par André Lalande, Georges Beaulavon, Paris, Armand Collin, 1920.
- Bernard, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1876.
- Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Editions du Cerf, 2003. Publiée sur le site de la bibliothèque des éditions du cerf. URL : <http://bibliotheque.editionsducerf.fr/>
- Bobillot, Jean-Pierrem, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », paru dans *Loxias*, Loxias 36, mis en ligne le 15 mars 2012, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7029>
- Bozóky, Edina, *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis. Protection collective et légitimation du pouvoir*, Paris, Beauchesne, 2006.
- Boèce, *Consolation de la Philosophie*, trad. C. Lazam avec une préface de M. Fumaroli, Paris, Ed. Rivage, 1989.
- *Fundamentals of Music*, Yale University Press, 1989, p.13.
- Bonaventura, *Collationes in Hexaëmeron – Das Sechstageswerk. Latein-Deutsch*, übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Nyssen, Kösel Verlag, München, 1964.
- Bourdieu, Emmanuel, *Savoir faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*, Paris, Seuil, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972.
- *La distinction, une critique sociale du jugement*, Paris, Ed. Minuit, 1980.
- *Le sens pratique*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.
- *Réponses*, Paris, Seuil, 1992.
- Brentano, Franz, *Psychologie vom empirischen Standpunkte*, Leipzig, Dunker & Humblot, 1874.

- Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Kra, 1929.
- *Second manifeste du Surréalisme*, Paris, Kra, 1930.
- Brockmeier, Peter, *Samuel Beckett*, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2001.
- Broussou-Cotto, Anne, « *Joven* » dans *la littérature lyrique des XIIe et XIIIe siècles*. Thèse de doctorat en Littérature française, soutenue en 1991.
- Butor, Michel, *Les mots et la peinture*, Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- Cabrol et Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, fascicules LXXII-LXIII, colonnes 1810-1814, et les précisions que donne Edm. Le Blant in fine.
- Campanella, Thommaso, *La Cité du Soleil*, introduction, édition et notes par Luigi Firpo, traduction française par Arnaud Tripet, Genève, Droz (Les Classiques de la pensée politique, 8), 1972.
- Capella, Martianus, *Le nozze di Filologia e di Mercurio*, éd. Ilaria Ramelli, Bompiani (Pensiero occidentale), Milano, 2001.
- Contarini, Silvia, Cardini, Karine (éd.), *Le Futurisme et les Avant-Gardes littéraires et artistiques au début du XXème siècle*, Nantes, CRINI, 2002.
- Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997.
- Catholic Encyclopedia Digital version Compiled*. URL :
<http://catholic.org/encyclopedia/>
<http://www.catholic.org/encyclopedia/view.php?id=1891>, entrée Bigamy (in Canon Law)
- André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, traduction Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974.
- Cheirézy Céline. « Hagiographie et société : l'exemple de saint Léonard de Noblat. » In : *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 107, N°212 (1995), p. 417-435.
- Chenet, Françoise, « Victor Hugo : vocabulaire [de l'] esthétique », dans sa communication au Groupe Hugo du 11 décembre 1999, publié sur le site du Groupe Hugo : <http://groupugo.div.jussieu.fr/99-12-11chenet.htm>
- Chenet, François-Xavier, *Cours sur la « Critique de la Faculté de juger »*, Université de Reims, Philopsis éditions numériques, 1996-1997.
- Chicco, Adriano et Porreca, Giorgio, *Dizionario Enciclopedico degli Scacchi*, Milano, Mursia, 1971.
- Christa Wolf, *Lesen und Schreiben : Aufsätze und Prosastücke*, Darmstadt, Luchterhand, 1972.
- Christian M. Engelhardt, *Harard von Landesberg, und ihr Werk : « Hortus deliciarum »*, ein Beytrag zur Geschichte des Mittelalters, Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta, 1818.

- Clément d'Alexandrie, « Les Stromates », In : *Les pères de l'Église*, traduits et publiés par M. De Genoude, tome V, Paris, Sapia, 1839. Texte mis en ligne sur le site :
<http://remacle.org/bloodwolf/eglise/clementalexandrie/stromates7.htm>
- Clouzot, Martine, « Un intermédiaire culturel au XIIIe siècle : le jongleur », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre /BUCEMA*, Hors-série, 2 (2008). Mis en ligne le 24 janvier 2009.
<http://cem.revues.org/>
- Cohen, Gustave, *Le théâtre en France au Moyen Âge : Le théâtre profane*, vol. 2, Paris, Éditions Rieder, 1931.
- Colby, Alice M., *The Portrait in the twelfth-century French Literature : An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- Cowell, Andrew, *At Play in the Tavern. Signs, Coins, and Bodies in the Middle Ages*, Ann Arbor, Michigan, Stylus & Studies in Medieval Culture, 1999.
- Dastur, Françoise, « La critique ricœurienne de la conception de la temporalité dans Être et temps de Heidegger », *Archives de Philosophie*, t. 74 (2011/4), p. 565-580.
- Déotte, Jean-Louis, « Bourdieu et Panofsky : l'appareil de l'habitus scolastique », *Revue Appareil* [En ligne], Articles, Varia, mis à jour le : 24/03/2011, URL :
<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php/lodel/docannexe/image/635/docannexe/file/1042/index.php?id=1136>
- Derrida, Jacques, *La pharmacie de Platon*, Paris, Tel quel, 1968.
- Dictionnaire de la philosophie*, préface d'André Compte-Sponville, introduction de Jean Greisch, Paris, Albin Michel, 2000.
- Bayless, Martha, *The Medieval Parody*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996. [DdPh]
- Dictionnaire des lettres françaises : le Moyen Âge*, éd. Geneviève Hase-nohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992.
- Dictionnaire du Moyen Âge littérature et philosophie*, préface de Jean Favier, introduction de Henri-Jean, Martin, Paris, Albin Michel, 1999.
- Doudet, Estelle, « Le théâtre à Arras au XIIIème siècle », *L'information littéraire*, 60 (2008), p. 15-20.
- Dull, Olga A., *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.
- Dumont, Jean-Paul, *Les écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 2005.
- Dutli, Ralph, *Fatrasien. Absurde Poesie des Mittelalters*, Göttingen, Wallstein, 2010.
- Eco, Umberto, « Tempo, Identità e rappresentazione », In : *Le figure del tempo*, éd. Lucia Corrain, Mailand, A. Mondadori, 1987, p. 7-18.

- Engelberts, Matthijs, *Défis du récit scénique : Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001.
- Esslin, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine del Pierre, France Frank, Paris, Chuchet/Chastel, 1977.
- *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Wien, Europaverlag, 1972.
- Faral, Edmond, *Les Arts poétiques du XIIème et du XIIIème siècle*, Paris, Champion, 1924.
- *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Champion (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 187), 1910.
- Flasch, Kurt, *Was ist die Zeit ?*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1993.
- *Das philosophische Denken im Mittelalter : Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart, Reclam, 1986.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- Frakes, Jerold C. (éd.), *The Fate of Fortune in The Early Middle Ages. The Boethian Tradition*, New York, E.J. Brill, 1988.
- Frappier, Jean, « Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 6 (1959), p. 135-156.
- Frappier, Jean, *Le théâtre profane en France au Moyen Âge : XIIIe et XIVe*, Paris, Centre de documentation universitaire (coll. « Les cours de Sorbonne : Littérature française »), 1965.
- Freud, Sigmund, *L'inconscient (1915)*, trad. de l'allemand par Oliver Mannoni, préf. Dominique Renauld, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013.
- Fritz, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Âge. XIIème – XIIIème siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF (Perspectives Littéraires), 1992.
- Fumaroli, Marc, *Le livres des métaphores- Essai sur la mémoire de langue française*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2012.
- Gautier de Coincy, *Les miracles de la Sainte Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coincy, prieur de Vic-sur-Aisne et religieux bénédictin de Saint-Médard-lès-Soissons*, publiés par M. l'Abbé Poquet, avec une introduction, des notes explicatives et un glossaire, accompagnés de nombreuses miniatures, Paris, Parmantier et Didron, 1857, réimpr. Genève, Slatkine, 1976.
- Genette, Gérard ; Jauss, Hans Robert ; Schaeffer, Jean-Marie et alii, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- Geulincx, Arnold, *Éthique*, Turnhout, Brepols, (STSA, 12), 2010.
- *Ethik oder über die Kardinaltugenden (Fleiss, Gehorsam, Gerechtigkeit und Demut)*, Georg Schmitz, R. Meiner, 1948.

- Girard d'Amiens, *Escanor*, éd. Richard Trachsler, Genève, Droz (Textes Littéraires Français, 449, 2 vol.), 1994.
- Greimas, Algirdas Julien, Courtès, Joseph, *Sémiotique-Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.
- Gross, Guillaume, « La *repetitio* dans les organa quadruples de Pérotin : Nature rhétorique de l'organisation du discours musical », *Musurgia*, 8, 1, (2001), p. 7-29. URL: <http://www.istor.org/stable/40591215>
- Grigorut, Constantin, *Métaphysique de la finitude et intertextualité dans la littérature française après 1945: Cioran, Beckett, Tournier*, Ph.D., Vancouver, University of British Columbia Librara, 2005.
- Grossman, Evelyne, *L'esthétique de Beckett*, Paris, SEDES (Esthétique), 1998.
- Gros, Ivan, *L'imaginaire du jeu d'échecs et la poétique de l'ordre et du chaos. Histoire d'une représentation de la cérébralité*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Guggenheim, Peggy, *Out of this Century : The Informal Memoirs of Peggy Guggenheim*, New York, Dial Press, 1946.
- Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, éd. par Daniel Poirion, Paris, Garnier-Flammarion, 1974.
- Harf-Lancner, Laurence, *Les fées au Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.
- *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003.
- Hecquet-Noti, Nicole, « *Fortuna* dans le monde latin : chance ou hasard ? », In : *La Fortune, Thèmes, représentations, discours*, études rassemblées par Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Droz, 2003, p. 15.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, traduction intégrale de Samuel Jankélévitch, Paris, Aubier, tome I-III, 1944.
- Heidegger, Martin, *Der Begriff der Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1989.
- Herrade de Landesberg, *Hortus Deliciarum*, présentation et commentaires de Jean-Claude Wey, préface Victor Beyer, Paris, Les petites vagues, 2004, éd. rev. 2009.
- Hilarii versus et iudi*, éd. J. J. Champollion-Figeac, Paris, 1838.
- Hjlemslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1966.
- Horace, *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série latine, 78), 1934.
- *Satires*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série latine, 70), 1969.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*, trad. Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, 1992.
- Huizinga, Johan, *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1938, p. 35. (éditions françaises : 1938, 1948, 1975, 1982 et 2002. À partir de

- 1975, l'ouvrage est publié sous le titre *L'Automne du Moyen-Age*, avec une préface de Jacques Le Goff.)
- Hunkeler, Thomas, « La poésie est-elle verticale ? Remarques à propos d'une signature », In : *Samuel Beckett : Endlessness in the Year 2000/Fin sans fin en l'an 2000*, Actes du colloque de Berlin (2000), *Samuel Today/Ajourd'hui* éd. Angela Moorjani and/et Carola Veit, 11 (2001), p. 416-424.
- Huon de Bordeaux*, chanson de geste du XIII^{ème} siècle, publiée d'après le manuscrit de Paris BNF fr. 22555 (P). Édition bilingue établie, traduite, présentée par William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion (Champion Classiques. Moyen Âge, 7), 2003.
- Husserl, Edmond, *Phänomenologie des innern Zeitbewusstseins*, Gesamelte Werke X., Den Haag, Nijhoff, 1966.
- Jacques de Cessoles, *Le livre du jeu d'échecs ou la société idéale au Moyen Âge, XIII^{ème} siècle*, traduction et présentation de Jean-Michel Mehl, Paris, Stock-Moyen Âge, 1995.
- Jacques de Voragine, *La légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits avec une introduction, des notes, et un index alphabétique, par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1910. Publié sur le site de la Bibliothèque nationale de France. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb389122755>
- Janvier, Ludovic, *Beckett par lui-même*. Paris, Seuil, 1969.
- Jauss, Hans Robert, « Théorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters », In : *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. Hans Robert Jauss, et alii, vol. I, Heidelberg, 1972, p. 110.
- Jean le Teinturier d'Arras, *Mariage des sept arts* suivi d'une version anonyme, éd. Arthur Långfors, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 31), 1923.
- Jeanroy, Alfred, *La littérature de la langue française des origines à Ronsard*, 2 vol, 1, Paris, 1921.
- Jehan Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas*, introduction, édition, traduction, notes, glossaire complet, tables par Albert Henry, Bruxelles, Palais des Académies, 1980, troisième édition.
- *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. Albert Henry, Genève, Droz (Textes littéraires français, 290), 1981.
- *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. par Albert Henry, Genève, Droz, (Textes Littéraires Français, 290), 1981.
- Jolas, Eugene (éd.), « Poetry Is Vertical », *transition*, 21 (1932),
- Jones-Davies, Marie-Thérèse (éd.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1981.
- Julleville, Louis Petit de, *Histoire de la langue et de la littérature françaises, des origines à 1900*, 2 vol., Paris, Armand Colin, 1886-1899. Disponible sur le site de la Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr>

- Halion, Kevin, « Parasitic Speech Acts : Austin, Searle, Derrida », *Philosophy Today* 36,2 (1992), p. 161-172.
- Kanelli, Katerina, *L'effet Beckett : pour une nouvelle image du corps*, Thèse de l'Université Paris-VIII, 2007.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction et introduction par Alexis Philonenko, Paris, Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 1993.
- *Critique de la raison pure. L'Esthétique transcendantale*, trad. Jules Barni, Paris, Garnier Flammarion, 1976.
- Kierkegaard, Søren, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1977.
- Knowlson, James, and Elizabeth Knowlson, (éd.), *Beckett Remembering Remembering Beckett*, New York, Arcade P, 2006.
- Knowlson, James, *Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*, New-York, Simon and Schuster, 1996.
- Köhler, Erich, *Mittelalter II*, éd. Henning Krauss und Dietmar Rieger, Freiburg i. Br., Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. (FreiDok), 2006, publié sur le site : <http://www.freidok.uni-freiburg.de/>
- *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974.
- Koopmans, Jelle, « La parodie en situation », *Cahiers de recherches médiévales*, 15 (2008), mis en ligne le 20 juin 2011. URL : <https://crm.revues.org/5603>
- Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, V & R, 1993.
- Lancelot. Roman en prose du XIII^{ème} siècle*, éd. critique avec introduction et notes, Alexandre Micha, Genève, Droz (Textes Littéraires Français), 1978-1983, 9 t.
- Laharie, Muriel, *La folie au Moyen Age (X^{le} - XH^{le} siècles)*, Paris, Léopard d'Or, 1991.
- Lattre, Alain de, *L'occasionalisme d'Arnold Geulincx*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- Le Courtois d'Arras*, éd. par Edmond Faral, Paris, Champion, 1922.
- Le Fèvre, Jehan, *Lamentations de Matheolus et du Livre de Leesce*, éd. A.-G. Van Hamel,
- Le Goff, Jacques, *Saint Louis*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Histoires), 1996.
- « Métiers licites et métiers illicites dans Occident médiéval », repris In : *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1977, p. 91-107.
- *Les intellectuels au Moyen-Age*, Paris, Seuil (Le point), 1957, p. 98,
- Le jeu d'Adam (Ordo representationis Ade)*, publié par Willem Noomen, Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 99), 1971.

- Le Mystère d'Adam (Ordo representationis Ade)*. Texte complet du ms. De Tours, éd. par Paul Aebischer, Genève, Droz, (Textes Littéraires Français, 99), 1963.
- Lecco, Margherita *Il motivo della mesnie Hellequin nella letteratura medievale*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Legros, Huguette, *La Folie dans la littérature médiévale. Étude des représentations de la folie dans la littérature des xiie, xiiie et xive siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- La Révolution surréaliste*, publié sur le site Mélusine. : <http://melusine.univ-paris3.fr/index.html>
- Les Lamentations de Matheolus et Le Livre de Leesce de Jehan Le Fèvre, de Resson*, édition critique par A.- G. Van Hamel, II, p. CXLIV.
- Lewandowski, Theodor, *Linguistisches Wörterbuch 1-3*, Heidelberg/Wiesbaden, Quelle & Meyer, 1990⁵ [1973].
- Lexikon des Mittelalters Online* (2013), Brepolis Databases : http://www.brepolis.net/BRP_Info_En.html?show=info
- Limat-Letellier, Nathalie, Vassevière, Maryse, *Intellectuel surréaliste (après 1945)*. Actes du séminaire du Centre de recherches sur le surréalisme, Paris, Association pour l'étude du surréalisme, 2008.
- Liszt, Franz, *Correspondance*, éd. Pierre-Antoine Huré, Claude Knepper, Paris, J.C. Lattès, 1987.
- Lombard-Jourdan, Anne, *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre de la France*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- Lombardi Garbellini, Izabella, « Buts et originalités de l'Art rhétorique de Fortunatianus », *Cahiers des études anciennes* 2013, mis en ligne le 20 août 2013. URL : <http://etudesanciennes.revues.org/581>
- Lubac, Henri, *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, Paris, Lethiel-leux, (Le Sycomore, 2 vol.), 1982.
- Man, Paul de, *Allégories de la lecture*, trad. par Thomas Treize, Paris, Gallimard, 1989.
- Mapp, Nigel, « No nature, no nothing: Adorno, Beckett, Disenchantment », In : *Adorno and literature*, éd. David Cunningham, Nigel Mapp, 2006, London, Bloomsbury Publishing PLC, p. 159-170.
- Marie de France, *Lais*, traduits par Alexandre Micha, Paris, GF (759), 1994.
- Marinetti, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme (1909) », *Inter : art actuel*, 103 (2009), p. 6. Article publié sur le site érudit, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/59333ac>
- « Das Varieté », In : Umbro Apollonio (éd.), *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution*, Köln, M. DuMont Schauberg, 1972, p. 170-177.
- Martine Clouzot, « Un intermédiaire culturel au XIIIème siècle : le jongleur », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCÉ-*

- MA [En ligne], Hors-série n° 2 (2008), mis en ligne le 24 janvier 2009 sur le site : <http://cem.revues.org/4312>
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- Monmerqué Louis-Jean-Nicolas et Michel, Francisque *Théâtre français au Moyen Âge*, Paris, 1839, p. 23.
- Mühlethaler, Jean-Claude, Corbellari, Alain et Wahlen, Barbara (éd.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion. 2003.
- Murray, Harold J. R., *A History of Chess* (1913), Oxford, Oxford University, 2002.
- « The Mediaeval Game of Tables », *Medium Aevum* vol. 10, (1941), p. 57-69.
- Mussou, Amandine, « L'échiquier comme modèle politique », In : Mussou Amandine, Troche, Sara, (éd.), *Le jeu d'échecs comme représentation : univers clos ou reflet du monde ?*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2009, p. 23-36.
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg, Rowolt, 1952.
- Natanson, Jacques, « La peur et l'angoisse », *Imaginaire & Inconscient*, 22 (2/2008), p. 161-173.
- Nietzsche, Friedrich, « Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert », In : *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Brief*, (eKWB), publié sur le site : <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/AC-1>
- « Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn » : In : *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Brief*, (eKWB), publié sur le site : <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/AC-1>
- « Die « Vernunft » in der Philosophie », In : *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Brief*, (eKWB), publié sur le site : <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/AC-1>
- Notes sur Beckett de Theodor W. Adorno*, édité par Bruno Fern, Caen, Editions Nous, 2009.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, 3 tomes, texte établi et traduit par Georges Lavaye, Paris, Les Belles Lettres, 1969.
- Pascal, Blaise, « De l'esprit géométrique », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1967
- *Pensées*, Paris, éd. Seuil, 1963.
- Pastoureau, Michel, *Figures et couleurs ; étude sur le symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.
- Platon, « Le Politique », In : *Œuvres complètes*, tome IX, 1^{ère} partie, éd. et trad. par A. Diès, Paris, Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série grecque, 78), 2012 (7^{ème} tirage).
- « Timée-Critias », In : *Œuvres complètes*, tome X, texte établi et traduit par A. Rivaud, Paris, Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série grecque, 30), 1925.

- *Ion*, traduction, introduction et notes par Monique Canto-Sperber, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- *Le Banquet*, préface George Steiner, éd. et trad. par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche, 100), 2010.
- *Œuvres complètes*, tome X, Timée-Critias, texte établi et traduit par A. Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1925. (111f)
- *Phèdre*, préface Jacques Brunschwig, éd. Cl. Moreschini, trad. Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche, 36), 1998.
- Praz, Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.
- Quintilien, *Institution oratoire*, tome I, livre 1, éd. et trad. par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série latine, 216), 1975.
- Rey-Flaud, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980.
- Ricœur, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Le Seuil (coll. Points), 2001.
- *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- *Temps et récit*, Tome I, Seuil, Paris, 1983.
- *La métaphore vive*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 1975.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 1960.
- Rist, Gilbert, « La notion médiévale d'«habitus» dans la sociologie de Pierre Bourdieu », *Revue européenne des sciences sociales*, t. XXII, n° 67, (1984), p. 201-212.
- Römer, Inga, *Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricoeur*, Springer, Heidelberg, 2010.
- Rossi, Luciano, « Encore sur Jean de Meun : *Johannes de Magduno*, Charles d'Anjou et le *Roman de la Rose* », *Cahiers de civilisation médiévale*, 51 (2008), p. 361-378.
- Rovelli, Carlo, *Anaximandre de Milet ou la naissance de la pensée scientifique*, Dunod, 2009.
- Rutebeuf, « La vie de sainte Marie l'Égyptienne », In : *Œuvres complètes*. Texte établi, traduit, annoté et présenté avec variantes par Michel Zink, Paris, Bordas (Classiques Garnier), t. 1, 1989, p. 397-469.
- Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, traduction par M. Saisset, 1869, publié sur le site de l'abbaye saint Benoît. URL : <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/citededieu/index.htm>
[Pour l'édition en latin voir le site : <http://www.augustinus.it/latino/index.htm>]
- *Les Confessions*, traduction, introduction et notes de Joseph Traubucco, Paris, Classiques Garnier, 1960.
- Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Paris, Les éditions du Cerf, 1999. Edition numérique disponible sur le site : <http://bibliotheque.editionsducerf.fr/> [ST]

- Sartre, Jean-Paul, *l'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1976.
- *L'Imagination* (1936), Paris, PUF (Quadrige), 2012.
- *La Nausée* (1938), Paris, Gallimard, 1973.
- « Nous devons créer nos propres valeurs », In : *Magazine littéraire* n°55/56, 1974, p. 10. L'original figure dans : *Playboy Interviews Selected by the Editors of Playboy*, Playboy Press, Chicago, III. 1967, p. 165-179.
- « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », In : *La transcendance de l'ego*, 1966, p. 88.
- , *Huis clos* suivi de *Les Mouches* (1943), Paris, Gallimard, 1976.
- Searle, John R., « The logical status of fictional discourse », In : Searle, John R., *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Schiller, Friedrich, « Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen », In : *Sämmtliche Werke*, vierter Band (1879), p. 558-634, publié sur le site Projet Gutenberg- De : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3355/1>
- Schöll, Konrad, *Das komische Theater des französischen Mittelalter : Wirklichkeit und Spiel*, München, 1975.
- Schmitt, Jean-Claude, *Les revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.
- Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduction A. Burdeau, éd. revue et corrigée par Richard Ross, Paris, PUF (Quadrige), 2006.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard (Folio Théâtre), 1958.
- , *La Tempête*, trad. Guizot, tome I, Paris, Didier, 1864.
- Simon, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Éd. de Minuit, 1960.
- Spica, Anne-Elisabeth, *Symbolique et emblématique humaniste : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996.
- Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Skira, 1964.
- Sterling, Charles, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Macula, 1985.
- Susan Sontag, *Against Interpretation : And Others Essays*, New York, Farrar, St. & Giroux, 1966.
- Symes, Carol, *A Common Stage. Theater and Public Live in Medieval Arras*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2007.
- Trachsler, Richard, *Clôtures du cycle arthurien : étude et textes*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 215), 1996.
- Tractatus Civis Bononiae*, copie des v. Lasa'schen Manuscripts, éd. Tassilo von Heydebrand et alii, Breslau, 1908.
- Trichet, Louis *La tonsure*, Paris, Le Cerf, 1990.

- Vauchez, André. « Saints admirables et saints imitables : les fonctions de l'hagiographie ont-elles changé aux derniers siècles du Moyen Âge? », In : *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)*. Actes du colloque de Rome (27-29 octobre 1988), Rome : École Française de Rome, 1991. p. 161-172.
- Van Der Hoeden, Jean, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris, Cerf, 1997.
- Vecchio, Silvana, Casagrande, Caria, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIème et XIIIème siècles) », *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, vol. 34/5 (1979), p. 913-928.
- Vie de Merlin par Geoffrey de Monmouth*, éd. Christine Bord et Jean-Charles Berthet, In : *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et études*, éd. Philippe Walter, Grenoble, ELLUG (Moyen Âge européen), 1999, p. 49-171.
- Vignaux, Paul, « Nominalisme I. Le nominalisme du XIIème siècle : le problème des universaux », *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, éditions Letouzey et Ané, 1902-1950, 15 tomes en 30 volumes. Edition numérique disponible sur le site : http://jesusmarie.free.fr/dictionnaire_de_theologie_catholiques.html [= D.T.C.]
- Voilquin, Jean, *Les penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- Walter, Philippe, « La Mesnie Hellequin : mythe calendaire et mémoire rituelle », *Iris*, 18 (2000), p. 51-71.
- Weisgerber, Jean (éd.), *Les Avant-gardes littéraires au XXème siècle*, publication du Centre d'Étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984-1986, 2 vols.
- Wirth, Jean, « L'iconographie médiévale de la roue de la Fortune », In : *Fortune. Thèmes, représentations, discours*, études rassemblées par Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Droz, 2003, p.105-129.
- Wittgenstein, Ludwig, « Vermischte Bemerkungen », In : Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe Band 8*, Frankfurt a M., Suhrkamp, 1984.
- *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993.
- Wüst, Eckehard, « Über einen dichterischen Sprechakt als Beispiel einer < parasitären > Verwendung der Sprache », *Conceptus*, 17 (1978), p. 17-25.
- Zekl, Hans Günter, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Zink, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF (Collection Premier Cycle), 1992.
- Zumthor Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil (Poétique), 1972.

- « Entre deux esthétiques : Adam de la Halle », In : *Mélanges de langue et de littérature du moyen âge et de la renaissance offerts à Jean Frappier par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. Jean-Charles Payen et Claude Régnier, Genève, Droz (Publications romanes et française, 112), 1970, t.2, p. 1155-1171.
- « Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot) », In : *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 5-18.

INDEX

A

Adam · 376
Agnès · 416
air · 223, 430
amitié · 283
amour · 267
âne · 339
animal · 316, 321, 466
animal symbolique du feu · 349
argent · 298
Arras · 350
aura perceptuelle · 233
Auxerre · 353
avarice · 305
avocat et notaire · 366

B

babouches · 462
barque · 456
bâton · 309
bicyclette · 454
bière · 331
bigamie · 276
bijoux · 307
biscuit · 464
blanc · 311
blé · 330
boisson · 315
bonnet de nuit · 460
bouillie · 463
bras · 245
brodequins · 462

C

calotte en feutre · 460
céréale · 329
chair et os · 225
chant · 262
chapeau · 460
cheval · 338, 467
chien · 469
clerc · 360
comte · 373
confréries · 293
cor, cornet · 297
corps · 431
couleurs · 309, 471
couteau · 306
crapaud · 340
cri · 323
Croquesot · 408
culture · 284

D

Dame Douce · 414
désert · 443
désir · 267
Dieu · 472
digestion · 252

E

eau · 219, 316, 429
église · 291
entendement · 226
escabeau · 455
espace vital humain · 224

esprit · 431
État · 292
Ève · 417
évêque · 362
excrétion · 252

F

famille · 280, 437
fanal · 444
fauteuil à roulettes · 454
fées · 418
feu · 217, 428
folie · 265
forêt · 335
Fortune · 423
fou · 398
friandise · 465

G

gaffe · 457
goût · 239
grenouille · 340
Guillot · 380

H

Hane · 383
Haspres · 353
Hellequin · 408
Henri · 386

I

idiotie · 265
imperméable · 463
impôts · 303

inaction · 256
institutions · 289
Irlande · 356

J

jambes · 249, 435
jardin · 324, 440
jardinier · 440
jaune · 312
jeu · 258
jeu de dés · 259
jugement affectif · 233

L

lac · 442
lampe à huile · 453
longue-vue · 458
lunette · 458
lunettes noires · 459

M

mains · 245, 435
maison · 444
manne · 466
mariage · 272
Maroie · 412
médecin · 367
médicament · 450
mère Pegg · 475
meurtre · 439
microscope · 458
moine · 364
monde affectif · 438
montagne · 444
mouchoir · 452
mouette · 470

mouvement · 255, 436
musique · 296

N

nature · 284, 440
noir · 310
nourriture · 313, 463

O

odorat · 239
offrande · 304
oiseau · 344
orge · 331
ouïe · 237, 433

P

pain · 464
pantalon · 461
pape · 362
papillon · 346
paralysie · 264
parapluie · 463
parenté · 283
Paris · 351
parole · 261
peau · 225
peintre · 473
père de Clov · 474
père du fou · 396
personnages immortels · 250
personnages mortels · 250
pieds · 249
pipe · 451
plante · 319, 470
plateau · 444
plume · 344

Plumus · 390
poirier · 325
pois · 327
poisson · 342
poitrine · 437
pommier · 325
pot · 308
poubelle · 447
pré · 336
prélat · 361
puce · 468

R

radeau · 456
Rainelet · 369
raison · 226
rat · 467
repos · 436
réveil-matin · 448
Riquier · 393
robe de chambre · 461
roi · 373
rouge · 312

S

sable · 441
sablier · 448
saint · 404
saint Acaire · 406
saint Léonard · 405
scarabée · 347
sciure · 441
sifflet · 447
sommeil · 256
Sommeillon · 371
soule · 259
squale · 470

T

table · 309
tableau · 450
taverne · 354
tavernier · 375
terre · 220, 430
territoires · 289
territoires de l'au-delà · 357
tête · 240, 432
toucher · 238
tournoi · 260
toux · 264
trompette · 297

V

vache · 336
vatican · 356
végétal · 316
ventre · 243, 437
vert · 313
vêtement · 293, 460
veuvage · 276
vin · 329, 332
vue · 236, 433

W

Walet · 402